BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive,
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XI - NUMERO 12 - DICEMBRE 1950

Sommario

Direzione: Roma - Via dei Gracchi 128 - Telefono 33.138 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - Tel. 33.138 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XI - NUMERO 12 - DICEMBRE 1950

Il film è un'arte

Si è tornato a parlare in questi ultimi tempi, in seguito a un'iniziativa dell'On. Fanfani, del passaggio della Direzione del cinema al Ministero dell'Industria. Esula dalla funzione e dai fini di questa rivista la trattazione del problema più generale e cioè l'opportunità, che del resto è a tutti evidentissima, di conservare riuniti in un unico organismo il cinema, il teatro, la radio: un organismo che, pur non disinteressandosi dei problemi economici, se ne preoccupi in funzione dei riflessi artistici, morali, sociali. Per una molteplice serie di ragioni, che dovrebbero a tutti apparire ovvie, la Presidenza del Consiglio o meglio un Sottosegretariato da essa dipendente o addirittura e ancora meglio un Ministero autonomo, appaiono gli organismi più indicati ad assolvere questa delicata funzione. Mentre, infatti, nella trattazione dei problemi inerenti al cinema, il teatro, la radio deve prevalere un concetto di « politica artistica », è d'altra parte necessaria l'intesa con altri Ministeri per la parte economica, industriale, finanziaria. Ed è, appunto, con la preminenza data al fatto culturale che si possono mantenere utilmente questi collegamenti.

Ma qui noi ci preoccupiamo soprattutto come esponenti della cultura cinematografica, come filmologi diremo, del fatto che il passaggio del cinema all'industria costituirebbe un disconoscimento della sua importanza artistica e spirituale. Tale degradazione non sarebbe puramente nominale, ma avrebbe una concreta conseguenza sul livello della produzione e sulla sua consistenza, specie se si abolissero quei « premi », che premi non sono, ma semplicemente un modesto rimborso degli ingenti incassi che il cinema fa fare allo Stato con la tassa erariale. Che si possa e si debba studiare un meccanismo diverso da quello della legge attuale, che raggiunge fini

opposti a quelli che il legislatore si era proposto, è un altro discorso: lungo, ma che converrà fare.

Ora una decadenza definitiva del cinema italiano sarebbe un danno morale gravissimo per la nazione giacché non c'è alcun dubbio che in questi ultimi anni i nostri film ci hanno dato un prestigio all'estero senza precedenti. Vorremmo dire che nessun'altra espressione artistica ha avuto tale importanza e risonanza. Che i nomi di Rossellini, De Sica, Zavattini, Germi, De Santis ecc., siano conosciuti nel mondo forse più di quelli di scrittori, musicisti o pittori non è senza significato.

Bisogna pur dire, al di fuori delle particolari polemiche, che attraverso la Presidenza i produttori han potuto ottenere aiuti, incoraggiamenti, assistenza che certo non avrebbero trovato presso il Ministero dell'Industria. Qui i problemi non possono essere veduti che sotto il loro aspetto economico e nei riflessi politico-sociali. E sotto questo aspetto quelli del cinema sono di irrilevante entità nei confronti delle altre industrie mentre dovrebbero essere visti in funzione di quello principale, che è artistico e di cultura anche se quest'ultima parola, specie nel settore del cinema, desti preoccupazione. Ma non si tratta anche questo di considerarlo in senso tradizionale, per cui qualcuno potrebbe pensare al Ministero dell'Istruzione, bensí in senso nuovo e moderno. Occorre un'amministrazione agile e senza preconcetti, che senta l'importanza e la forza di una manifestazione come è quella del cinema, che abbia una piú immediata adesione con la vita che palpita, con quella cultura che si viene formando indipendentemente da schemi tradizionalistici e che tanto incide sulla formazione delle masse. Nel nuovo umanesimo di oggi, che potrebbe chiamarsi l'umanesimo del lavoro, il cinema ha un'importanza di primo piano: espressione artistica che nasce dalla collaborazione e dal lavoro e che si rivolge non a un'aristocrazia intellettuale, ma a tutto il popolo che lavora.

Se si pensa alla diffidenza che la nostra cultura ufficiale mostra ancora verso il cinema, al fatto che nelle università non esistono ancora cattedre dedicate alla teoria e alla storia del film, ci si può rendere conto di quanto sia opportuno man-

tenere la direzione del cinema là dove oggi si trova. E va ancora rilevato che se presso taluni istituti universitari si sono potuti tenere corsi di filmologia, se è stato possibile fare congressi internazionali sui problemi artistici, didattici, scientifici del film ciò è dovuto proprio a iniziative partite sotto gli auspici e con l'appoggio della Presidenza del Consiglio, che nel cinema deve vedere anzitutto un problema di libera cultura.

Altri uomini, di ben nota importanza, hanno esaminata la proposta Fanfani anche sotto l'aspetto industriale, mostrandone la pericolosità, e a noi, su questa rivista, che è espressione della cultura cinematografica italiana, premeva ribadire il concetto del valore artistico e spirituale del film come suo fatto essenziale. C'è il cinema, ma ci sono anche i film: e se il cinema è un'industria, come chi firma questo articolo ebbe a scrivere molti anni fa, il film è un'arte. Solo da un giusto contemperamento delle due esigenze, si può oggi mantenere al cinema italiano quel prestigio che si è conquistato.

Luigi Chiarini

Dieci anni di cinema americano (1939 - 1949)

Premessa: *Una delle opere più serie e documentate che conti la storiografia cinematografica è senza dubbio* The Rise Of The American Film *di Lewis Jacobs (New York-Harcourt, Brace and Company*-1939), *la quale traccia l'intera parabola della cinematografia americana, dalle origini al* 1939. *Oggi siamo nel* 1950. *Un decennio è trascorso, che ha fatto, inevitabilmente, invecchiare quell'opera di indispensabile consultazione per ogni studioso. L'esigenza di un suo aggiornamento si è fatta avvertire. Il sottoscrtto si è arrischiato a venirle incontro, non senza esitazioni e dubbi, data l'inevitabile incompletezza della sua documentazione. Il lettore avrà quindi l'avvertenza di considerare il presente saggio come un semplice « contributo » alla storia del più recente periodo del cinema americano. Un contributo che volontariamente deve prescindere da quella trattazione degli aspetti economico-sociali, sui quali il Jacobs si era potuto soffermare con tanto profitto per il lettore. L'indagine del presente saggio sarà di natura più strettamente critico-estetica. Per svolgerla il sottoscritto si è valso, fin che possibile, della diretta visione delle opere. Nei casi di impossibilità, egli ha attinto notizie e giudizi nella letteratura giornalistica di questi ultimi anni e nella notevole, se pur discutibilissima, appendice, di Richard Griffith al* Film Till Now *di Paul Rotha (Vision Press, New-York,* 1949).

Riprendere un discorso sul cinema americano, assumendo come punto di partenza il 1939, è, in un certo senso, comodo. In quanto quella data può ottimamente servire per concludere un periodo ed aprirne un altro. Essa salda la rigogliosa fioritura susseguente e conseguente alla rivoluzione del sonoro con la crisi di fantasia che tuttora si trascina, pur tra il fiorire, come vedremo, di sporadiche e coraggiose iniziative. A dire il vero, l'inizio della crisi risale a qualche anno avanti il 1939. Lo stato di rigoglio dello schermo hollywoodiano raggiunge il proprio apice verso il 1935-36, anni di vasta espansione industriale, contrassegnata sovente da opere di rilevante impegno creativo. Con il 1937 si può dire che Hollywood è già in crisi. Ma, s'intende, il giuoco industriale della produzione, del noleggio, dell'esercizio, dell'esportazione è tale che le conseguenze si fanno sentire con qualche ritardo. Le origini della crisi erano essenzialmente intime, di inaridimento delle formule ormai sfruttate a sazietà. Ma su di essa si innestarono subito coefficienti econo-

mici non trascurabili. La china degli avvenimenti politici era tale che Hollywood si avviava a perdere gran parte dei mercati europei, fino ad allora inondati dalla sua produzione. Il 1938 — l'anno di Monaco — è distinto dall'istituzione del « monopolio » da parte del governo fascista. Con il 31 dicembre le « big four » rinunciano al mercato italiano; e a qualche anno di distanza anche le case minori. Cito questo esempio, in quanto familiare al lettore italiano, che ne ha esperimentato direttamente le conseguenze. Ma esso era stato preceduto dai vincoli imposti dai nazisti all'ingresso della produzione americana e doveva essere seguito da provvedimenti analoghi in tutti i paesi d'Europa che i tedeschi andarono occupando. Poiché il 1939 è l'anno dello scoppio della guerra. E per questo mi è sembrato singolarmente rappresentativo. La guerra si era andata annunciando già da qualche tempo: il conflitto spagnolo, la crisi cecoslovacca avevano già determinato una psicologia bellica, ed una contrapposizione di blocchi etnici. D'altro canto, gli Stati Uniti non saranno coinvolti direttamente nel conflitto fino al dicembre 1941. Ma la data del 1939, convenzionalmente intesa, vale anche per essi, i quali furono fin dal primo istante schierati dalla parte delle democrazie occidentali, moralmente, e fino ad un certo punto materialmente parlando.

Sbaglierebbe però chi interpretasse lo stabilirsi dei monopoli o dei contingentamenti in vari paesi d'Europa come un fatto a carattere esclusivamente politico. Accanto al desiderio di comprimere la propaganda democratica piú o meno apertamente contenuta nei film hollywoodiani e di sostituirla con opposta e piú aperta propaganda, vi erano ragioni protezionistiche di natura strettamente economica. In Germania come in Italia il governo si era orientato verso un'espansione quantitativa della produzione nazionale, al fine di metterla in grado di coprire almeno in parte il fabbisogno interno, a somiglianza di quanto si veniva facendo in altri campi sotto l'etichetta dell'autarchia.

Ora, la fine della guerra trovò altri paesi avviati verso un analogo impulso alla produzione nazionale. Se la cinematografia americana riacquistò integralmente i mercati francese ed italiano, essa si trovò però sul punto di perdere quello, fondamentale, britannico, in conseguenza dell'imposizione della tassa del 75 per cento sulle importazioni da parte del governo inglese. Un successivo accordo condusse ad un temperamento della legge; ma resta il fatto che l'industria inglese va compiendo tentativi successivi per combattere quella americana non sul piano stretto della qualità e della fantasia (come avviene nell'Italia sommersa dalla valanga dei films hollywoodiani d'ogni rango), ma anche su quello metodicamente organizzativo. Se nella lotta per la conquista dei mercati di lingua inglese l'esperimento Rank costituisce un clamoroso fallimento, la tendenza britannica è pur tuttavia viva. E, d'altro canto, i migliori films inglesi si sono imposti, al pari di quelli italiani, all'attenzione della critica e del pubblico d'oltre oceano, giungendo perfino alla conquista dell'« Oscar ».

Tutto questo discorso, che potrebbe sembrar superfluo, è accennato

per significare come la conclusione della guerra, lungi dal costituire una liberazione per la compressa industria di Hollywood, danneggiata dagli avvenimenti dell'ultimo decennio, abbia determinato l'inasprirsi di talune condizioni, lo stabilirsi di una concorrenza su ogni piano. E anzi tutto su quello artistico, sul quale si è fatto pesare l'isterilimento delle piú collaudate ricette di successo « made in U.S.A. », poste a confronto con le esigenze nuove e vergini, riflettute nella piú matura produzione dei paesi europei.

Del resto, come si è accennato poc'anzi, i segni di tale isterilimento si erano ormai fatti, all'epoca in cui la guerra scoppiò, palesi. Notava appunto il Jacobs nel volume dal quale abbiamo preso le mosse: « Quale che sia l'orientamento economico che il cinema assumerà in avvenire, la politica di produzione dovrà tenere presente il fatto che gli ottanta milioni di persone che vanno al cinema oggigiorno non appartengono piú ad un solo gruppo o piano intellettuale. Dice Albert Lewin, producer per la Paramount: "Io credo che si stia giungendo al punto in cui le persone intelligenti e adulte graviteranno sempre piú verso le piccole sale che non hanno doppio programma. E sempre piú andranno a vedere films stranieri, perché quei films sono adulti, maturi, fatti per gente che pensa" ». Dall'epoca in cui Lewin, divenuto poi un regista di non banale mestiere, esprimeva simili opinioni, molto tempo è passato, e le sue previsioni si stanno verificando con una puntualità assoluta.

Certo, la guerra ha sensibilmente influito sull'involuzione di Hollywood, sotto aspetti molteplici: perché ha portato ad una compressione dello sforzo produttivo, perché ha sottratto agli « studios » buon numero di elementi attivi, perché, infine, ha orientato le case verso una tematica a rime obbligate. La militarizzazione dell'industria cinematografica ha fatto sí che la gran maggioranza della produzione americana uscisse da certe formule per abbracciarne altre anche piú pericolose e fastidiose. In un primo tempo, la formula di una generica propaganda democratica, facente riferimento agli avvenimenti che avevano condotto alla guerra e ai suoi primi sviluppi (fase del non intervento americano); in un secondo tempo, la formula esaltativa del sacrificio delle forze armate statunitensi, a somiglianza di quanto era stato fatto all'epoca del primo conflitto mondiale. Si assistette cosí prima ad una serie di films-denuncia dell'aggressività dei paesi totalitari, con patetico rilievo alla triste sorte dei profughi politici e razziali e con ammirato riguardo all'attività dei combattenti clandestini. E poi ad un'altra serie, esaltante, di volta in volta, l'esercito, la marina o l'aviazione, specie in riferimento con la prima dura e sfortunata fase di guerra nel Pacifico oppure con la aspra campagna d'Italia.

Tentare un bilancio dei films direttamente ispirati alla guerra non sarebbe cosa molto incoraggiante. Al di là dei fini di edificazione poco rimarrebbe da segnalare, pur nelle opere dei registi piú rappresentativi. Tra i quali, anche in questo campo, merita ricordo John Ford, per quel suo *They Were Expendable* (1945) ultimato da Robert Montgomery,

dove la lotta silenziosa e rischiosa delle motosiluranti riviveva attraverso un racconto asciutto e ricco di nerbo, talora vibrante come nelle scene di battaglia, tal'altra di una nuda eloquenza documentaria, come nell'episodio dell'imbarco del generale Mac Arthur in ritirata dalle posizioni chiave delle Filippine. Risultati di minor peso conseguirono Howard Hawks, con l'abile ma prolisso *Air Force* (1943), dedicato all'aviazione, o Edward Dmytryk, con *Back to Bataan* (1946), dedicato alle eroiche truppe delle Filippine, dove la sua tagliente vena narrativa si faceva avvertire solo in qualche attacco puntuale o nella crudele scena dell'impiccagione. Su un piano di mordente narrativo, di efficace tensione era *The Purple Heart* (1945) di Lewis Milestone, storia di alcuni aviatori americani caduti in territorio giapponese durante una missione e processati del nemico come criminali. Lo stesso Milestone aveva tentato in *The North Star* (1944), su scenario di Lillian Hellman, di offrire un quadro della guerriglia sul fronte russo (come risulta dalla data, il film risale agli anni della collaborazione russo-statunitense, che non mancò di dare frutti anche sullo schermo, salvo tramutarsi, cessate le ostilità, in una acrimoniosa polemica: vedi *The Iron Curtain* (1948) di Wellman, cui corrispose *Incontro sull'Elba* (1949) di Alexandrov). In realtà, a dispetto di una inconsueta cura di ambientazione, l'opera, pur abilmente impiantata, non mancava di aspetti falsi e sterilmente folkloristici. La campagna italiana fu rivissuta dallo stesso Milestone in *A Walk in the Sun* (1946), un film che esponeva con amara semplicità la quotidiana vicenda del fante disagiato e a continuo rischio della vita La stessa vicenda del fante era oggetto di un racconto lodevolmente alieno dai luoghi comuni (eccetto, talora, nella presentazione degli italiani), *The Story of G. I. Joe* (1945) di William A. Wellman, ispirato al libro omonimo del celebre giornalista combattente Ernie Pyle, dove peraltro a sequenze con un certo sapore di autenticità altre se ne alternavano piuttosto « fasulle », anche in conseguenza della integrale ricostruzione degli ambienti in « studio ». La quale peraltro non nocque a *Battleground* (1949), dove Wellman rievocò invece la difesa di Bastogne, in Francia, durante la disperata controffensiva tedesca del dicembre 1944. E', questo, probabilmente, il frutto piú accettabile e maturo, della cinematografia americana di guerra: grazie alla vivezza dell'indagine psicologica e alla quasi costante assenza di retorica. Vale la pena infine di ricordare un film piuttosto mediocre nella sua statica verbosità come *Command Decision* (1948) di Sam Wood, per il coraggio con cui denunciava certi retroscena della guerra aerea sulla Germania, relativi sopra tutto ai conflitti tra uomini militari e politici riguardo ai criteri da seguire nella condotta delle operazioni. Mette conto di notare, prendendo spunto da questo film (e dall'analogo — quanto a tema — *Twelve O' Clock High*, 1949, di Henry King), come la cinematografia di guerra abbia assunto un tono assai piú autentico e meno scopertamente apologetico nelle opere compiute dopo la conclusione del conflitto. Il che è piú che naturale, dovendo, in pieno conflitto, anche il

cinema attenersi a certi doveri civili. Le opere « amare » sulla guerra (ne ho citate alcune) si collegano, del resto, con quella fioritura di films documentari e polemici, che ha cercato di rinnovare gli schemi e sulla quale avrò modo di soffermarmi a lungo.

Non ho creduto opportuno far cenno fin d'ora, a parte, dei films riguardanti la guerra dei paesi europei, apparendo essi largamente romanzeschi e quindi suscettibili di una trattazione insieme con le altre opere narrative dei loro autori (tra cui ricordo un Renoir, un Lang, un Hitchcock). Ed invece, nei films sulla guerra, l'aspetto da ricercare piú vantaggiosamente mi è sembrato fosse quello documentario. D'altronde, è proprio nel campo del documentario puro che la cinematografia statunitense di guerra ha dato i frutti migliori. L'esempio piú importante e vasto di una tale cinematografia è senza dubbio costituito dalla serie *Why We Fight,* che Frank Capra andò dirigendo, a partire dal 1942, per conto del Dipartimento della Guerra, ed alla quale collaborarono acuti uomini di cinema. Lo scopo della serie (i cui films avevano uno sviluppo notevolmente ampio) è evidente dal titolo stesso: si trattava di spiegare all'uomo della strada statunitense il perché della partecipazione del paese alla guerra. Spiegazione particolarmente necessaria in un paese giunto all'interventismo da un isolazionismo rigoroso e tuttora rimpianto da larghi strati di popolazione. I films andavano a ricercare le cause remote del conflitto, tracciando sinteticamente una storia del periodo tra le due guerre mondiali, con specifico riferimento all'instaurazione delle dittature nei paesi fascisti ed alla loro politica di aggressione, seguendo lo sviluppo degli avvenimenti politico-militari fino alla prima fase delle operazioni e dimostrando con limpido rigore come alla democrazia statunitense spettasse il compito di collaborare alla difesa della civiltà occidentale insidiata. Di volta in volta i films si volgevano ad illustrare l'Italia fascista, la Germania nazista, il Giappone militarista. Ma l'opera che avrebbe dovuto venir dedicata specificamente a quest'ultimo non venne girato (e la serie, che doveva constare di sette films, rimase incompiuta), a causa di un contrasto tra governo e realizzatori, il primo non volendo che venisse dichiaratamente chiamato in causa il Mikado. I films della serie *Why We Fight* costituiscono il frutto di un geniale miracolo di montaggio. La stragrande maggioranza del materiale di cui sono composti proviene dai films d'attualità del periodo considerato (integrato da una minor parte di « attualità ricostruita » alla maniera della serie « March of Time »). E tale materiale, combinato con calzante precisione, sostenuto da grafici, sottolineato e contrappuntato da un efficacissimo commento musicale, a cura di Dimitri Tiomkin, risultava completamente « ricreato » in funzione espressiva. Penso alla straziante eloquenza delle immagini dei massacri di Varsavia o alla graffiante ironia con cui erano montati certi caratteristici atteggiamenti oratori dei dittatori.

La serie *Why We Fight* costituisce il piú organico, ma non certo l'unico, esempio di contributo dell'ingegno hollywoodiano ai servizi pro-

pagandistici. Lo stesso Capra sovrintese al montaggio di *Tunisian Victory* (1943), William Wyler diresse l'abile *Memphis Belle* (1944), a colori, storia di un bombardiere, e *Glory for Me;* Louis de Rochemont curò *The Fighting Lady* (1944); John Ford *The Battle of Midway* (1942, del quale fu addirittura operatore) e *We Sail at Midnight* (1942), films che rientrano in quel ciclo di esaltazione delle imprese della Marina, che diede pure origine al citato *They Were Expendable;* Garson Kanin compose *Fellow-Américans* (1942), mirabile sintesi della reazione dell'opinione pubblica al colpo di Pearl Harbour, e, in Inghilterra, con Carol Reed, *The True Glory* (1945); John Huston, infine (ma gli esempi ricordati non sono che parziali), diresse *Report from the Aleutians* (1943), *The Battle of San Pietro* (1944) e *Let there Be Light* (1945). Queste ultime due opere meritano speciale ricordo, in quanto rappresentano il piú sensibile contributo al genere da parte della cinematografia di sinistra e, sebbene commissionate da organi governativi, non incontrarono l'approvazione di questi, a causa dell'occhio impietoso con cui il fatto bellico vi era considerato. La prima, piú che una semplice cronaca, volle essere una sintesi della disperata condizione del fante, esposto ai peggiori disagi ed alla morte piú crudele. Il Dipartimento di Stato cercò di rimediare all'effetto psicologico negativo che il film avrebbe potuto sortire, aggiungendogli un commento parlato di proprio gradimento. Vietò invece la diffusione dell'altro film citato, in quanto in esso l'esposizione delle conseguenze deleterie della nevrosi di guerra assumeva toni troppo sinceri e crudi, in rapporto alle esigenze di blando conformismo cui le opere commissionate avrebbero dovuto attenersi.

Se la cinematografia propriamente di guerra non arrecò, nel complesso, sensibili germi rinnovatori entro la stanca compagine dell'industria hollywoodiana, i « generi » tradizionali, cui questa si era per anni ed anni affidata con sicurezza, denunciavano con sempre maggior eloquenza la loro crisi di esaurimento. Si veda per esempio, il film comico, campo nel quale la carenza di talenti si era fatta, in conseguenza della rivoluzione del sonoro, preoccupante. Lasciando da parte il solitario e inconfrontabile Chaplin, gli antichi e gloriosi clowns andavano sempre piú tacendosi, sopraffatti dalle circostanze, e le loro sporadiche ricomparse li dimostravano irrimediabilmente invecchiati. Tale il caso di Harold Lloyd, tale il caso di Buster Keaton, ormai relegato, nelle pause della sua attività di « gagman », a fare il generico di infimo ordine. D'altro canto, quel poco che avevano da dire era stato detto da Laurel e Hardy ed anche dai fratelli Marx, la cui esuberanza coloristica aveva in un primo tempo fatto sperare in un rinnovamento interessante delle formule comiche. In realtà, anche a causa dei registi mediocri nelle cui mani essi caddero, i Marx finirono per affidarsi, piú spesso che al loro estro mimico-acrobatico o al loro sorprendente virtuosismo musicale all'irruenza di uno sterile acrobatismo dialogico, che finí per soffocare l'immagine, a dispetto di qualche episodica trovata sulla linea del loro ritardato surrealismo. (Un surrealismo trucchistico cui si ispirò anche un

film strambo ed elementare, ma non privo di trovate, *Hellzapoppin* (1941) di H. C. Potter, che traeva le sue origini da una rivista musicale). Fa eccezione, tuttavia, *Big Store* (1941) di Charles Riesner, dove il racconto, come al solito sgangherato, si riscattava in virtú di una dinamica dovizia di invenzioni d'alta buffoneria. Goffe essendosi rivelate le ultime trovate hollywoodiane in fatto di tipi farseschi (Bob Hope, Lou Costello e Bud Abbott), il film comico americano uscí dalla guerra press'a poco spento. Verso lo scadere di essa erano apparse però le prime prove di un nuovo comico, dalle origini rivistaiole, un giovinotto dal volto mansueto, dal limitato se pur gradevole talento mimico e dalle singolari virtú « fantasistiche », e musicali: Danny Kaye. E' su quest'ultimo che il cinema americano punta oggi di piú, per la rinascita di un film comico. Sulla quale non giurerei, dati i limiti accennati del tipo, i suoi tratti troppo poco marcati ed aggressivi. Comunque, gli esempi piú interessanti da lui forniti finora sono *The Secret Life of Walter Mitty* (1946) di Norman Z. Mc Leod, maldestra rielaborazione di un sottile racconto di James Thurber, il quale aveva immaginato un tipo timido e goffo, il quale usa sognare ad occhi aperti di partecipare alle piú emozionanti imprese, in qualità di lupo di mare, di cow boy, di chirurgo insigne, etc., e *A Song Is Born* (1947) di Howard Hawks, rifacimento di un precedente *Ball Of Fire* (1941), dello stesso regista, il cui protagonista era invece Gary Cooper. In *A Song Is Born* l'interesse verteva piú che altro su taluni virtuosismi musicali(al film prendevano parte Armstrong, Goodman, ecc.), abilmenti montati, talvolta con precisa funzione narrativa. In complesso, Danny Kaye (recentissimo protagonista di *The Inspector General,* una commedia musicale basata sul celebre *Revisore* di Gogol) non ha finora dimostrato di possedere i mezzi per reggere efficacemente su di sè un intero film. Gli occorrono, in genere, sostegni collaterali, senza contare quello di uno scenario piú accorto di quanti ne abbia finora incontrati.

Merita ancora ricordo un altro comico originario della rivista, Red Skelton, un film del quale, diretto da Sylvan S. Simon, *That Mad Mr. Jones* (1948), ha ripristinato con un certo brio metodi chiassosi cari alla farsa « slapstick ».

Un indice indiretto della situazione deficitaria del genere « comico » è dato da *Down Memory Lane* (1950) di Phil Karlson, il quale è ricorso all'astuzia di sfruttare integralmente quattro vecchie comiche di Mack Sennett, risalenti ai tempi d'oro.

Una analoga involuzione, dovuta essenzialmente a stanchezza da parte di scenaristi un tempo reputati inesauribili, ha denunciato la cosí detta commedia sofisticata. Non è stata sufficiente neppure la sua sporadica ispirazione a temi piú o meno precisamente attinenti alla realtà per ricondurre il genere a quella felicità espressiva che gli era stata frequente negli anni intorno al 1935. Tra questi tentativi vale la pena di ricordare *The Woman of the Year* (1942) di George Stevens, farsa qua e là piacevole, avente a protagonista una donna che fa carriera pubblica;

The More The Merries (1943) dello stesso, che ironizzava talora gustosamente sui guai della coabitazione resa necessaria dallo stato di guerra; *Mr. Blandings Builds His Dream House* (1948) di H. C. Potter, gradevole divagazione sulle aspirazioni alla « home » di una coppia di borghesi d'oggidí; *The Bachelor and the Bobby Soxer* di Irving Reis (1947), *Junior Miss* (1948) di George Seaton, favolette che tendono a punzecchiare epidermicamente le ubbie delle ragazzine petulanti, esaltate dal cinema; *I Was a War Bride* (1949) di Howard Hawks, stanca caricatura della burocrazia e di altre delizie vigenti nella Germania occupata; *The Hucksters* (1947) di Jack Conway, che ha qualche divertente puntata contro l'organizzazione pubblicitaria d'oltre oceano; *Francis* (1950), di Arthur Lubin, amena presa di bavero dell'esercito, basata sulle imprese di un mulo parlante; *Once More, My Darling* (1949) di Robert Montgomery, piacevole schermaglia amorosa, con qualche tratto pungente ai danni di certe signorinelle dell'alta borghesia.

Del contributo al « genere » di registi in esso specializzati, come Lubitsch o Capra, tratterò tra breve, passando in rassegna le individualità di Hollywood, per aggiornare il loro apporto alla storia del cinema. Ma giova avvertire fin d'ora che esso non si è indirizzato in senso rinnovatore. E pure in seguito si farà menzione di registi nuovi, come Billy Wilder, che alla commedia hanno rivolto attenzione solo episodica. E' questo invece il momento di accennare a registi impostisi soltanto nel decennio considerato, i quali hanno rivolto alla commedia tutte o quasi le loro energie creative. Tale è Garson Kanin, uno spiritoso commediografo di gran successo, il quale ha diretto film di garbato ma modesto impegno, come *Bachelor Mother* (1939), tra i quali si distingue *Tom Dick and Harry* (1941), storia di una ragazza, divisa fra tre uomini assai dissimili, la quale si immagina quale sarebbe la propria esistenza con ciascuno di loro.

Su ben altro piano va considerato Preston Sturges, temperamento tra i piú estrosi e indipendenti che abbia mai contato il cinema americano, il quale giunse alla regía nel 1939, reduce da una esperienza di commediografo e di scenarista, tutt'altro che irrilevante (era suo il famoso scenario di *The Power and the Glory* di William K. Howard, 1933; iniziatore del metodo narrativo del « narratage », sfruttato poi, dopo molti anni, da Orson Welles). Sturges arrecò effettivamente, entro l'esausto schema della commedia, uno spirito rinnovatore, aggressivo e corrosivo. Egli cercò di fondere l'umore mimico e dialogico della « comedy of manners » con gli accesi espedienti farseschi dell'antica comica « slapstick », e diede in effetti origine ad un impasto inedito e sconcertante. Narratore disinvolto e scanzonato, Sturges era in origine uno spirito libero, spregiudicato, anticonformista, e amò seminare le proprie opere di intenzioni paradossalmente satiriche. Ma egli stesso rimase vittima dell'ingranaggio hollywoodiano. Ne è prova la sua opera piú importante, *Sullivan's Travels* (1942), che, sotto un'apparenza rivoluzionaria, offre una morale piuttosto conformistica. Il film raccontava il caso di un regista di Hollywood, il quale, disgustato dai vincoli im-

postigli da una produzione superficiale, estranea ai piú immediati problemi sociali, si mette a girare il mondo, in panni di vagabondo, per trovarsi a contatto con la vita nella sua autenticità. Le avventure che gli toccano raggiungono spesso un non consueto clima di esasperata comicità farsesca. Ma qua e là si insinua una vena di umanità amara e toccante, come nell'episodio, indubbiamente polemico, in cui dei negri danno ai bianchi lezione di fratellanza umana. Ma nel finale affiorava una conclusione che, in certo senso, veniva a distruggere tutta la polemica ribelle implicita nel film. Poiché, in capo al suo vagabondaggio, il protagonista si persuadeva, assistendo alle reazioni di un pubblico di forzati ad una proiezione cinematografica, che gli spettatori vogliono ridere per stordirsi e che perciò è giusto dar loro solo film scacciapensieri, come vogliono i produttori hollywoodiani. Se una punta amara anche in tale conclusione permane, essa segna nondimeno una resa di Sturges di fronte ai principi vigenti. Del resto, le altre sue opere si sono mantenute su di un livello inferiore a quello di *Sullivan's Travels,* pur essendo quasi sempre animate, al di sotto dei meccanismi farseschi, da lieviti satirici di vario genere.

Cosí, *The Great Mc Ginty* (1940) prendeva di mira un politicante senza scrupoli, *The Lady Eve* (1941) certo tipo di donna invadente e aggressiva, *The Miracle of Morgan's Creek* (1943) e *Hail The Conquering Hero!* (1944), certi invasamenti propri dell'euforia bellica, *The Beautiful Blonde of Bashful Bend* (1949) il genere « western » ridotto in termini di comica del vecchio stampo. Ai cui modi Sturges era già tornato, in maniera programmatica, con *The Sin of Harold Diddlebock* ovvero *Mad Wedsnesday* (1947), avente per protagonista Harold Lloyd, del cui *The Freshman* il film voleva costituire una specie di seguito.

Uno spunto spiritoso, ma non sviluppato in tutte le sue virtualità contrappuntistiche, aveva *Unfaithfully Yours* (1948), storia di un direttore d'orchestra, il quale, credendosi tradito dalla moglie, immagina, durante un concerto, tre diverse soluzioni al proprio dramma intimo, seguendo le suggestioni delle diverse musiche eseguite. Unico tentativo drammatico di Sturges fu *The Great Moment* (1946), sulla scoperta dell'anestesia, che la Paramount fece portare a termine da altri.

Il discorso sulla sostanziale decadenza dei generi « comici » mi induce ad accennare ora al processo involutivo di una tra le figure piú rappresentative del cinema americano nel decennio '30-'40: Walt Disney. Nei confronti del quale certa storiografia ha contribuito a creare notevoli equivoci, sopravalutando la sua portata in sede estetica. Disney ha comunque notevoli meriti al proprio attivo, i quali risiedono essenzialmente in quella sua attività di moderno favolista, vivificata dall'invenzione di tipi arguti e rilevati, come Mickey Mouse e Donald Duck. Un'attività che a un certo momento egli non ritenne piú sufficiente ad appagare la sua aspirazione e finí per abbandonare alla cura artigianale dei suoi collaboratori. Le « Silly Simphonies » di Disney sono ormai da anni frutto di una piú o meno stanca applicazione di formule collaudate, e (per tacere di altri paesi) sono state superate in fervore fanta-

stico, nella stessa America, dalla serie *The Talking Magpies,* appartenente ai « Terry Toons ».

Il peso della ben ordinata organizzazione collettiva si è fatto avvertire anche nei molti film di piú largo respiro cui Disney ha posto mano dopo il successo di *Snow White and The Seven Dwarfs.* E insieme con esso si è fatto avvertire il limitato respiro dell'invenzione disneyana e sopra tutto il suo gusto incerto e pretenzioso di *parvenu,* il quale non si sa adattare a contenersi entro i confini che gli si addicono.

Pinocchio (1939-40), il secondo film a lungo metraggio, era già sufficientemente indicativo di tutto ciò, con quella dispersione di ogni sapore da una favola cosí ricca di sugo umano e morale, divenuta, attraverso le immagini di Disney, una mediocre galleria di pupazzetti tirolesi. L'unico aspetto interessante dell'opera era costituito dal tentativo dell'autore di venir con essa incontro ad una riserva mossa dagli esteti al disegno animato in quanto tale: quella relativa alla mancanza di « specifici filmici ». *Pinocchio* infatti presentava alcuni tentativi di movimenti di macchina applicati al mezzo a disposizione, tentativi dal valore piú di curiosità che di fertile innovazione, sebbene alcuni effetti di carrello non apparissero trascurabili.

Fantasia (1940-41) segnò l'apice delle pretese e dell'involuzione disneyana. In questo film Disney volle trovare l'equivalente figurativo ad alcune composizioni musicali, scelte con una certa equivoca disinvoltura, che di per sé valeva a denunciare l'inconsistenza del gusto. Si passava infatti da Bach a Ciaikowskij, da Dukas a Strawinskij, da Beethoven a Ponchielli, da Mussorgskij a Schubert. Ma il peggio era costituito dalle risoluzioni visive, tanto meno accettabili quanto piú alte erano le pagine cui esse venivano accompagnate. Per Bach, Disney pretese rifarsi alle esperienze astrattistiche di Oskar Fischinger, ch'egli ebbe quale « addomesticato » collaboratore, sul parallelismo tra segni grafici e suoni, ma con lo spirito di un orecchiante e con un'invadenza sottolineata dall'impiego del colore. Il film si risollevava in alcune pagine (Ciaikowskij, Ponchielli), i cui protagonisti, fiori ed animali, richiamavano il mondo tradizionale disneyano, e sopra tutto in *L'apprenti sorcier,* una spassosa avventura del vecchio Mickey, su musica di Dukas. Ma il brano della *Pastorale* di Beethoven era un monumento di tal cattivo gusto da far raccapricciare: l'arte figurativa dei decoratori di torte a base di zucchero filato vi si fondeva con quella degli ideatori di calendari per parrucchieri. Dopo qualche sprazzo di fantasia per Strawinskij e Mussorgskij, l'opera si chiudeva su di una oleografia accompagnante l'*Ave Maria* di Schubert.

Con *Dumbo* (1941) Disney ebbe il buon senso di ritornare ad una favola piú adatta ai suoi mezzi: quella dell'elefante volante. E il racconto era effettivamente ricco di colori, di osservazioni gustose nel tratteggio degli animali, di trovate singolari (il sogno, la piramide degli elefanti nel circo). Dopo un *The Reluctant Dragoon* (1941), in cui tra l'altro Disney (produttore; regista essendo Alfred Werker) consentiva allo spettatore di gettare l'occhio entro l'organizzazione dei suoi studios, *Bambi*

(1942) rappresentò un ulteriore e spesso felice ritorno alle origini, all'osservazione, cioè, della natura. Una natura raggentilita e schematizzata, ma ricca di fresca vita. Il trepido crescere del cerbiatto, il suo primo accostarsi ai mille misteri dell'esistenza era visto con sguardo affettuoso e comprensivo. E intorno a Bambi si muoveva una fauna bizzarra e simpatica. Certo, il cattivo gusto latente in Disney riaffiorava, specie nella sequenza del temporale e in quella dei cacciatori, e tuttavia il film rimase, per certi aspetti, l'ultimo esempio positivo dell'attività disneyana. Dopo di esso il creatore di Mickey cercò la via del rinnovamento nella disgraziata fusione di elementi disegnati con elementi umani e, ad un tempo, nell'adozione di una tecnica narrativa ad episodi, dando origine ad una serie di films-rivista: *Saludos, Amigos!* (1942), *The Three Caballeros* (1944), *Make Mine Music* (1946), *Melody Time* (1947), ecc. Al di là di qualche spiritosa invenzione, specie nel secondo e nel terzo, e dell'inserzione di qualche nuovo tipo (il pappagallo José Carioca, per esempio), questi film non fecero che denunciare un'impressionante meccanizzazione della fantasia dell'autore. La quale, in questi ultimi tempi, è andata cercando nuova verginità con l'abbandonare il mezzo espressivo tradizionale, il disegno animato, per il film *tout court,* dal documentario alla narrazione a soggetto (*The Treasure Island*). Disney deve tuttavia aver assunto consapevolezza della propria involuzione. Poiché, con *Cinderella* (1949), è tornato ad innestare, come in *Snow White,* certo suo umore sulla grande tradizione favolistica europea. *Cindarella* ha cosí un po' ringiovanito la sua vena, ridivenuta agile e spiritosa nell'animare gli intraprendenti topini amici di Cenerentola, il re ed il suo aiutante, buffamente lubitschiani, la fata un po' svanita di mente. Ma le figure amorose e la loro cornice hanno riconfermato la desolante assenza di un gusto sicuro.

Disney, comunque, quale individualità autonoma ha praticamente da tempo cessato di esistere. Esiste una sua poderosa industria, la quale ha, tra l'altro, durante la guerra, prodotto per conto del Governo alcuni abilissimi e gradevoli film didattici di propaganda.

Alla decadenza e all'isterilimento dei generi tradizionali hollywoodiani si sono andati sottraendo, negli anni piú recenti, il « western » ed il film « gangster », il primo, assumendo, per opera di alcune forti individualità, un orientamento psicologico (mentre il « western » di stampo « ortodosso » andava musicalizzandosi in omaggio alla moda dei « cow-boys » canori); il secondo identificandosi in parte con la corrente documentaria e neorealistica. Dell'uno e dell'altro genere verrò comunque parlando nell'esaminare l'attività dei singoli registi. Poiché da questo momento rivolgerò singolarmente ad ognuno di essi (che abbia, s'intende, un minimo di personalità) la mia attenzione.

E cominciamo dai santi padri del cinema americano degli anni aurei: primo fra tutti, King Vidor. Sul quale sta fiorendo una letteratura « revisionistica ». In realtà, la sua fitta attività di quest'ultimo decennio ha dimostrato ampiamente come la sua statura fosse stata un tempo sopravalutata, come, quanto meno, egli sia andato prematu-

ramente incontro ad un esaurimento delle sue migliori virtú. Vidor si era distinto, vent'anni fa, per l'austera schiettezza con cui si accostava all'espressione cinematografica, che egli considerava in funzione di un messaggio di non effimera portata umana e sociale. Il peso di questo messaggio sincero e la freschezza rinnovatrice di certi valori da lui, se non scoperti, certo applicati con mirabile consapevolezza (il sonoro in *Hallelujah!*) indussero forse ad una considerazione sproporzionata delle sue intime possibilità. Certo, comunque, il suo declino, susseguente al compimento della « trilogia » sociale, era apparso decoroso e non indegno di un artista. Fu l'opera da lui diretta in Inghilterra per conto della Metro a segnare la sua resa di fronte ai canoni dell'industria. Se lo scadente *The Citadel* (1938) appariva almeno nobilitato dal tema, vagamente ricollegantesi all'antica tematica del regista, il successivo *Northwest Passage* (1940) era un film assolutamente anonimo, di quella zuccherosa leccatura, aggravata dal « technicolor », che è comune alla piú corrente produzione artigianale. Meglio, caso mai, il contemporaneo *Comrade X,* una specie di imitazione del lubitschiano *Ninotchka,* una caricatura del bolscevismo condotta su sgangherati binari di farsa, ma ravvivata da una divertente sequenza finale, quella dei carri armati. Certo, del film Vidor doveva essere stato un semplice esecutore, i pochi meriti andando attribuiti agli estensori dello scenario, tra cui Walter Reisch. Un film assai piú notevole fu *H. M. Pulham. Esq.* (1941), che, oltre tutto, costituí un' eccezione nell' ambito dell' attività vidoriana. Tanto piú notevole in quanto il regista dimostrava di essersi impegnato (aveva, del resto, posto mano anche alla sceneggiatura). C'era, nel film, un indubbio gusto dell'osservazione psicologica, nel disegno del protagonista, serio, dignitoso e abitudinario, il quale un bel giorno si trova di fronte al rimpianto di quello che la sua esistenza avrebbe potuto essere, e non era stata, per poi giungere alla finale conclusione che le recriminazioni sono inutili e che è giusto che ciascuno abbia quello che ha e sia quello che è. Nel campo della cinematografia intimistica *H. M. Pulham. Esq.*, occupa certo un posto ragguardevole, anche per merito di Robert Young, sapientissimo nella dosatura dei suoi effetti. Ma è d'altronde chiaro che per Vidor non si trattò che di un episodio, forse di una vacanza. *An American Romance* (1944), a colori, era la storia ambiziosa, ma superficialmente risolta, di un lavoratore, che, giunto a potenza industriale, si volge a combattere le organizzazioni sindacali costituite dai suoi compagni d'un tempo.

Con *Duel in The Sun* (1947) Vidor affrontava la « superproduzione » con tutte le sue conseguenze: perfino quella della collaborazione in sede registica. Il maggiore dei compromessi per un artista considerato sdegnoso come lui. I risultati furono quelli che potevano essere. Dell'opera fu detto piú male di quanto fosse necessario. Di tra gli oltraggiosi eccessi del « technicolor » e le concessioni alla maniera e all'effetto emergevano pure qualche bella pagina di «western» ed un finale, che, pur con qualche forzatura plateale, attingeva un valore emotivo non indifferente (il duello a distanza tra i due amanti, sullo sfondo di quelle

rocce bruciate). *A Miracle Can Happen* (1947) fu ancora un'opera di collaborazione; e la parte avuta da Vidor in quella scialba commediola ad episodi deve essere stata ben esigua. Finalmente, con *The Fountainhead* (1948) il regista è ritornato all'ambizione del dramma di idee, apportatore di un messaggio di larga risonanza. Ma tale messaggio individualistico ed orgoglioso è apparso piuttosto povero e schematico e per di piú affidato ad un racconto freddo e falso (avente per protagonista un architetto innovatore e nemico dei compromessi). Di Vidor ormai sembra non rimanere piú che una indiscutibile sicurezza tecnica. Poco, per un regista cui il cinema americano deve alcune tra le sue opere miliari.

Ha invece mantenuto le proprie posizioni preminenti John Ford, che alle soglie della guerra aveva compiuto quello che rimane uno dei suoi capolavori: *Stagecoach*, iniziatore della revisione in senso psicologico della formula « western ». Dopo un paio di film di minor peso, un modesto « western » in costume ed a colori, *Drums along the Mohawk* (1939) ed un saporito racconto biografico su Lincoln, *Young Mr. Lincoln* (1939), notevole anche perché precorse l'impiego di esterni naturali, Ford diresse un altro film di enorme importanza e compiutezza, una delle opere che giganteggiano entro la storia dello schermo americano: *The Grapes of Wrath* (1940), ispirato all'omonimo romanzo di John Steinbeck. Quest'opera, oltre ad essere una delle piú pure, è una delle piú coraggiose che Hollywood abbia prodotto; tanto coraggiosa che la sua diffusione all'estero ha subito e subisce notevoli ostacoli. Il tema è noto: l'odissea di una famiglia di contadini, vittima della meccanizzazione dell'agricoltura e costretta da un decreto governativo a sloggiare dal proprio paese e a percorrere la sterminata terra americana, alla disperata ricerca di un luogo dove trovare residenza e lavoro e pane. Il film, nel quale la storia della famiglia Joad si proietta contro uno sfondo di innumerevoli storie di analoga miseria, costituisce una denuncia amara, sofferta, eloquente di una condizione umana, di una crisi economica coinvolgente vasti strati di popolazione: il proletariato agricolo. Quello che piú colpisce, nel racconto di Ford, è l'assoluta mancanza di retorica, in rapporto al tema pericoloso, la sua asciutta vibrazione interiore, la quale fa sí che ogni immagine (e ve ne sono di una bellezza struggente e solenne, nella contemplazione di quel paesaggio sconsolato e immenso, cosí come di quei volti nobili nella loro infinita miseria) sprigioni da sé un senso pregnante ed autentico, una verità che la trascende. Su *The Grapes of Wrath* il discorso potrebbe a lungo indugiarsi, per sottolineare la piena maturità dei mezzi espressivi di Ford (si pensi, ad esempio, alla perizia con cui è impiegato il leit-motiv musicale, di indole, come sempre, popolare): certo si tratta di un film che le storie dovranno registrare tra quelli cui il tempo difficilmente recherà offesa.

Con *The Long Voyage Home* (1940) Ford tentò di nuovo la sua seconda corda, quella « irlandese », ed azzardò un'esperienza interessante, col fondere, nel suo racconto, alcuni tra i « drammi marini » di Eugene O' Neill. Non sono propenso a considerare l'esperienza inte-

gralmente riuscita, a causa di qualche scompenso narrativo e di qualche cedimento del gusto. Ma l'atmosfera nebbiosa era evocata con precisa suggestione, e piú d'un passaggio era emotivamente elevato. Discutibile risultò pure *Tobacco Road* (1941), ispirato al romanzo omonimo di Erskine Caldwell, dove Ford non trovò piú la coraggiosa nudità del precedente film sociale e si soffermò quindi preferibilmente su certi lati comici dei personaggi, sminuendone la validità umana. Anche in quest'opera, tuttavia, piú di una pagina recava l'impronta della nobiltà fordiana. Ad ambienti europei il regista ritornò con *How Green Was My Valley* (1941), ispirato al romanzo omonimo di Richard Llewellyn, che va considerato, a dispetto dell'« Oscar » ad esso attribuito, un'opera minore. La pittura umana di quei minatori era ricca di calore, ma l'impiego della voce narrativa fuori campo risultava fastidiosamente meccanico. Dopo la parentesi militare, ai cui frutti cinematografici ho già accennato sopra, Ford ritrovò il proprio miglior estro in *My Darling Clementine* (1946), uno stupendo « western », meno ricco forse di *Stagecoach* da un punto di vista di indagine umana, ma forse anche piú miracolosamente esatto nella scansione narrativa. Un personaggio, forte nel suo candore, come quello dello sceriffo impersonato da Henry Fonda; scene come quella del duello all'ultimo sangue nel silenzio dell'alba incipiente recano senza dubbio l'impronta di un grande regista, il quale raggiunge in quel film una rara consapevolezza nell'impiego di certi effetti sonori o di luce. Qualche perplessità destò il film successivo di Ford, primo prodotto di una casa indipendente, l'Argosy Pictures, da lui fondata con Merian C. Cooper, e girato nel Messico: *The Fugitive* (1947), liberamente ispirato al romanzo « The Power and the Glory » di Graham Greene. Certo, ad una personalità asciutta e aliena dai lenocini formali come Ford non giovò la collaborazione di un'operatore quale Gabriel Figueroa, tecnicamente peritissimo, ma incline al preziosismo decorativo. Inoltre, da molti fu lamentato, nel racconto, un certo schematismo rispetto al romanzo, il cui protagonista, un prete ubriacone, era nel film tramutato in una specie di santo perseguitato dalla ferocia anticlericale. Comunque, le riserve di natura, diciamo, periferica, impedirono a qualcuno di apprezzare le virtú del film, che erano tutt'altro che modeste, sul piano di quella cadenza di racconto, che di Ford è caratteristica peculiare, sostenuta da un esemplare impiego dei mezzi espressivi (si pensi al suono degli stivali dei soldati o degli zoccoli dei cavalli sul selciato del cortile della caserma). *Fort Apache* (1948) era ancora un « western » e attingeva, nei suoi momenti piú alti (la sequenza del massacro delle truppe da parte degli indiani, aperta da quell'agghiacciante silenzio, rotto improvvisamente dallo scalpitio furibondo della cavalcata), il livello del Ford migliore. Il film era anche coraggioso da un punto di vista contenutistico, poiché denunciava gli eccessi del fanatismo militaristico e rivendicava l'umanità dei pellerossa. Ma un finale apologetico ed appiccicaticcio lo guastava e qualche dolciastra concessione alle formule ne minava altresí la compagine. Con *The Three Codfathers* (1949), pur irreparabilmente

guastato da facili patetismi e da fastidiose intrusioni messianiche, *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), a colori come il precedente, e *Wagonmaster* (1950) Ford è andato decisamente proseguendo il suo cammino in senso univoco, concentrandosi sul mondo del « west », dove egli coglie nei suoi tratti essenziali l'animo primitivo e popolare della gente americana. (Noto tuttavia per inciso come con il recente *When Willie Comes Marching Home* (1950) abbia pure tentato una felice « vacanza » comica, nel senso di una ironizzazione del mito militaristico dell'eroe).

Il discorso sul « western » mi induce a parlare di qualche altro regista che ha contribuito allo svolgimento di questo genere in un senso psicologico. Tale è William A. Wellman, un vecchio ed esperto artigiano, giunto, dopo una carriera fecondissima ed eclettica, ad un rispettabile livello di maturità espressiva. Tra le sue opere piú recenti, che oscillano dalla commedia al « western », attraverso altre chiavi narrative, mette conto di considerarne tre, oltre a quelle che già abbiamo incontrato. *The Great Man's Lady* (1942) era un racconto biografico, ambientato nel « west » ottocentesco e piuttosto denso di sapore. Notevolissimo, *The Ox-bow Incident* (1943), storia del linciaggio di tre innocenti da parte di una comunità paesana colta da isterismo collettivo. Purtroppo il film appariva sommario dal punto di vista delle psicologie individuali; ma la sua appassionata sincerità attingeva istanti di autentica emozione, suggerita con i mezzi piú propri: come quando il canto puritano del predicatore negro si levava, ammonitore e disperato, ai piedi delle forche. Con *Yellow Sky* (1948) Wellman ha dato il meglio di se stesso ed uno dei piú cospicui esempi di « western ». Sopra tutto efficace in questo film è risultata l'ambientazione (l'arso deserto di sale, la solitudine rocciosa del paese abbandonato, dove le passioni umane scoppiano con un furore selvaggio). Certe scene di acre sensualità, certe altre di accanita battaglia tra le rocce sono rette da una perizia di montaggio singolarissima.

Un pregevole esempio di « western » ha offerto di recente un altro importante eclettico: Howard Hawks, con *The Red River* (1948), storia di una trasmigrazione di bestiame, entro cui spicca un conflitto umano tra due opposte generazioni e mentalità, il quale è stato espresso nei suoi aspri sviluppi con una veemente puntualità di montaggio. Alle soglie della guerra Hawks aveva realizzato un mediocre rifacimento di un vecchio film di Milestone, *Front Page,* basato sull'omonima commedia di Ben Hecht e Charles Mac Arthur: *His Girl's Friday* (1940). Dopo le opere di guerra, a soggetto e documentarie, ad una delle quali ho accennato sopra (si può aggiungere il facile e abile *Sergeant York* (1941), storia di un obiettore di coscienza), Hawks diresse un film alquanto sconnesso, al cui scenario aveva collaborato William Faulkner e che si basava su un romanzo di Ernest Hemingway del quale andava dispersa la sostanza: *To Have and Have not* (1944), e successivamente *The Big Sleep* (1946), un giallo, basato su un romanzo di Raymond Chandler, piuttosto oscuro nella condotta del racconto, ma di effetto abbastanza sicuro. La piú recente attività di Hawks ha avuto,

come si è già visto, carattere comico, ma senza l'incisività ch'egli aveva un tempo recato al genere.

L'omaggio al « western » si incontra pure nell'attività di un altro veterano di Hollywood: William Wyler, il quale nel 1940 diresse, con *The Westerner,* un film arioso e di buon respiro, il quale spicca entro il quadro di una carriera consacrata in gran parte a condurre a perfezione la tecnica per « filmare » opere teatrali e anche narrative. Di tale tecnica *The Little Foxes* (1941), ispirato ad un bel dramma di Lillian Hellman, rimarrà esempio insigne. In questo film Wyler si valeva di mezzi espressivi propri del cinema, particolarmente del primo piano, per sbozzare a tutto tondo i personaggi velenosi e perfidi ideati dalla scrittrice. Raramente, dai tempi del « kammerspiel » in poi, il cinema aveva raggiunto una cosí intensa forza emotiva in un dramma concentrato entro quattro pareti domestiche. Su un piano assai meno nobile, ma pur degno di rilievo, grazie anche all'interpretazione di Bette Davis, già protagonista del film ora citato, si trovava *The Letter* (1940), da W. S. Maugham. A James Hilton si ispirò invece Wyler per *Mrs. Miniver* (1942), un film tanto lodato e fortunato quanto mediocre, nella sua patetica e facile zuccherosità; esso voleva costituire una specie di omaggio alle virtú civiche del popolo britannico impegnato nella guerra. L'ultimo efficace risultato nel campo del teatro tradotto in film Wyler l'ha conseguito con *The Heiress* (1949), un film d'atmosfera, basato su un dramma che a sua volta traeva le sue origini da un racconto di Henry James. Frattanto, però, nel 1946 il regista aveva diretto un film tra i piú discussi e rappresentativi del cinema americano del dopoguerra: *The Best Years of Our Lives.* Quest'opera, che imposta con una certa crudezza il problema del reduce e del suo difficile reinserimento nella vita civile (un problema affrontato anche da altri, sopra tutto da Dmytryk), può essere registrato nella pagina dedicata al nuovo cinema americano per ragioni contenutistiche, ma dalle altre opere che appartengono al periodo recente e che si ispirano al disincantato mondo di oggi si differenzia piuttosto profondamente quanto allo stile. All'asciuttezza, che tende a diventare cronistica, di altri registi Wyler oppone una vena ampia, minuta, che diventa prolissa e verbosa. *The Best Years of Our Lives* è un film assai piú interessante nei suoi presupposti che nei suoi risultati. L'osservazione psicologica vi è talvolta acuta, ma al racconto manca il taglio, la misura. L'impiego della profondità di campo, tipico in Wyler, appare qui meno funzionale che altrove e causa di lentezza nella narrazione. Qua e là tuttavia la mano del regista si rivela, come nel citatissimo episodio dell'aviatore smobilitato, il quale si reca al cimitero degli apparecchi e là rivive il passato, un brano di suggestivo montaggio. Giova soggiungere che, grazie al suo fondamentale ottimismo, l'opera di Wyler risulta meno amara di altre affini e meno disforme dalle norme vigenti a Hollywood, dove ha incontrato riconoscimenti in gran copia, anzi che il boicottaggio riservato ad artisti piú coraggiosi.

Un ottimismo integrale, e in lui abituale, ha dimostrato Frank Ca-

pra nel suo *It's a Wonderful Life* (1946), con il quale il regista italo-americano si è ricollegato alla propria piú agile tradizione. Il suo conflitto tra buoni e cattivi, tra sfruttati e sfruttatori è impostato, come sempre, in maniera schematica e risolto attraverso modi di un umore bonario e un po' dolciastro. Ma la ricchezza dell'osservazione umana, la disinvoltura della narrazione disseminata di « gags » puntualissimi fanno di questo film un'operetta limpida ed equilibrata, cui solo nuoce il facile « angelismo » (Questo dell'« angelismo » o comunque dell'incarnazione del soprannaturale è stato per un certo periodo uno degli espedienti con cui gli scenaristi di Hollywood hanno cercato di rinnovare dall'esterno i loro frusti schemi; si sono avuti esempi del genere dai toni assai dissimili: *A Guy Named Joe,* 1943, di Victor Fleming e *Here Comes Mr. Jordan,* 1941, di Alexander Hall, per tacere di *I Married A Wicht* e di *It Happened Tomorrow* di René Clair, di cui si discorrerà piú innanzi.) *It's a Wonderful Life* è valso a ristabilire il prestigio di Capra, i cui films precedenti la parentesi bellica avevano dato un'impressione di stanchezza: come *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) e *Meet John Doe* (1941), due films di blanda satira politica, non privi di qualche particolare gustoso, ma ben lontani dalla felicità di *Mr. Deeds Goes To Town* dal quale discendevano direttamente, o come *Arsenic And Old Laces* (1943), una riduzione francamente spassosa, ma un po' legata agli schemi teatrali, della celebre farsa macabra di Joseph Kesserling.

E' morto nel 1947 Ernst Lubitsch, lasciando incompiuto il suo ultimo film, *That Lady in Ermine* (1947), una divertente operetta, con la quale il regista aveva inteso ricongiungersi alle sue origini. Questo film venne condotto a termine da un allievo di lui, Otto Preminger, che già aveva diretto, oltre al notevole e drammatico *Laura* (1943), il rifacimento di un'altra operetta, *La Czarina,* filmata da Lubitsch molti anni prima con gran successo: *Forbidden Paradise* (1924) era il titolo del film di Lubitsch, *A Royal Scandal* (1945) quello del film, piuttosto fiacco, di Preminger, cui lo stesso Lubitsch sovrintese come produttore. Ma l'autentico testamento spirituale del regista va ricercato in *Heaven Can Wait* (1943), una delle sue opere piú impegnate e felici. Una garbata lode dell'epicureismo, una sottile e delicata ricerca del tempo perduto, cosparsa dell'umorismo allusivo piú pungente e arricchita da un colore inteso in funzione morbidamente decorativa. La scena in cui un ricco mercante di carne e la moglie si disputano indirettamente, valendosi del domestico negro come di intermediario, un giornale a fumetti, recava il segno del Lubitsch migliore.

Le altre opere dell'ultimo periodo lubitschiano non erano altrettanto felici: pure, qualche tratto ironico e malizioso rendeva ben riconoscibile la paternità di *The Shop around the Corner* (1939), di *That Uncertain Feeling* (1941), di *Cluny Brown* (1946). Piú interessante, *To Be or not to Be* (1942), una presa di bavero dei nazisti, ridotti a convulsi fantocci farseschi in una commedia buffa e frenetica, dominata da una spiritata Carole Lombard.

Alcuni registi che nel decennio '30/'40 avevano esercitato una missione creativa di notevole peso sono andati esaurendo le loro possibilità di espressione. Joseph von Sternberg, per esempio, dopo aver diretto nel 1939 *Sergeant Madden,* abile storia di gangsters (un figlio segue le orme del padre sulla via della delinquenza e finisce per sacrificarsi, allo scopo di salvare la propria famiglia), con la quale il regista ritornava ad un mondo già espresso, molti anni prima, in *Underworld,* si lasciò ancora una volta irretire dalle sue sterili tendenze decorative in *The Shangai Gesture* (1941). Di questo drammone, ambientato in una casa da giuoco cinese, a Sternberg interessava solo, evidentemente, l'aspetto formale, che risultava tuttavia di un decadentismo gelido e vacuo. L'opera successiva di Sternberg fu un documentario, *The Town* (1943/44), che cercava, un po' frettolosamente, di sintetizzare la fisionomia di una tipica città americana. Nel 1946 quello che era stato uno dei piú personali talenti dello schermo si trovava ridotto al rango di consulente fotografico per *Duel in the Sun* di Vidor: e un tale crepuscolo non manca di una sua malinconia. Sternberg ha peraltro ripreso il lavoro registico, dirigendo *Jet Pilot* (1950), a colori, per conto di Howard Hughes.

Del tutto disperso e ormai riassorbito, in parte almeno, dal teatro sembra anche il talento di Rouben Mamoulian, il quale aveva nel 1939 diretto *Golden Boy,* un film di qualche impegno, ispirato al dramma omonimo di Clifford Odets, che aveva per protagonista un giovane diviso tra il violino ed il pugilato. I due successivi tentativi di Mamoulian furono orientati verso quel decorativismo nel quale egli aveva già raccolto anni innanzi notevoli frutti. Ma sia *The Mark of Zorro* (1940), in bianco e nero, sia *Blood and Sand* (1941), a colori, si risolsero in completi fallimenti. Mamoulian non riuscí a ritrovare il proprio gusto formale, il proprio senso cromatico, e d'altronde gli scenari piuttosto poveri e la collaborazione interpretativa men che modesta di Tyrone Power lo costrinsero a rimanere ben al di sotto di se stesso e di opere cui le sue si ricollegavano per l'argomento. Un diverso fallimento fu rappresentato da *Rings on her Fingers* (1942), saggio estremamente inconsistente di psicologia femminile. Con *Summer Holiday* (1947) il regista tentò un rinnovamento, trasformando una delle piú notevoli commedie di O' Neill, *Ah, Wilderness!* in film musicale.

Su Lewis Milestone ho già avuto occasione di soffermarmi a proposito dei suoi films di ispirazione bellica. Ai quali vanno aggiunti tuttavia, tra gli altri, *Of Mice and Men* (1939), una scolorita rielaborazione del romanzo di John Steinbeck, e *The Strange Love of Martha Ivers* (1946), un'aspra indagine psicologica.

Tre films produsse e diresse, nel periodo che andiamo considerando, Ben Hecht, uno degli spiriti piú vividi e, almeno un tempo, piú indipendenti di Hollywood, il quale tenta ancora, periodicamente, di riscattare la propria coscienza dal peso delle molte mediocri sceneggiature cui collabora, dando vita a qualche opera coraggiosa. Dei tre films in questione, *Until I Die* (1939), *Angels over Broadway* (1940) e *The*

Specter of the Rose (1946) mi è noto solo il secondo, racconto strano e interessante, di cui vale la pena di ricordare sopratutto la scenografia espressionistica di un locale notturno e l'accortissimo clima di tensione al tavolo da giuoco dei gangsters che il protagonista cerca di ingannare.

Tra i registi un tempo di punta che si sono conformizzati è Leo Mc Carey, che ha raggiunto notevole popolarità con due films dolciastri, *Going my Way* (1944) e *The Bells of St. Mary's* (1946), il primo dei quali aveva tuttavia qualche pallido garbo di racconto.

Ed ora vorrei dare un rapido ragguaglio sull'attività svolta da un certo numero di piú o meno dignitosi artigiani, che a Hollywood svolgono da anni assidua attività, non senza qualche episodico risultato sul piano del mestiere. Di George Cukor, piú che una commedia come *A Philadelphia Story* (1940), con la sua moraletta sociale, o un dramma abbastanza abile come *A Woman's Face* (1941), esige specifica menzione *Gaslight* (1944) un « thriller » di insolita suggestione, un pezzo di bravura cui concorsero in egual misura gli straordinari interpreti Charles Boyer e Ingrid Bergman, la morbidezza degli impasti fotografici e della decorazione, la misura attenta di una regía non banale. E anche *A Double Life* (1947), storia di un interprete di *Otello,* vittima della gelosia nella sua vita privata, dove si notava qualche ricerca espressiva, per esempio nell'uso del sonoro. Il film piú importante di Henry King, autore anche di *A Bell for Adano* (1945), ambientato in Sicilia dopo la liberazione, e di *The Gunfighter* (1950), un « western » abbastanza serio, è senza dubbio *Bernadette* (1944), che raccontava la storia della giovinetta cui apparve a Lourdes la Madonna. La prima parte del film raggiungeva, nella descrizione dell'ambiente, con al centro la schiettezza di Bernadette, le sue estasi pure e gioiose, un clima delicato e commosso. Poi, prevalevano il romanzo per il romanzo e l'apologia fine a se stessa. Improntata ad una certa solidità è spesso l'opera di Michael Curtiz, narratore di eclettiche attitudini. Cosí in *Yankee Doodle Dandy* (1942) egli tracciò la carriera di un celebre divo del varietà americano, in *Casablanca* (1942) svolse con un certo nerbo una vicenda romanzesca, in *Mission to Moscow* (1943) sfruttò mediocremente il famoso rapporto sulla Russia dell'ambasciatore Davis, in *Mildred Pierce* (1945) disegnò con qualche vigore un ritratto femminile, con la collaborazione della rinnovata Joan Crawford, e ora, in *Young Man with a Horne* (1950), ha raccontato la storia di un celebre suonatore di tromba. Su un piano ancor piú deciso di mestiere rimane l'opera di William Dieterle, il quale non ha tuttavia nascosto sproporzionate ambizioni all'atmosfera in un'opera retorica come *Portrait of Jennie* (1947) e al neorealismo in *Vulcano* (1949), girato, come si sa, alle isole Eolie. Spesso dignitoso è invece l'artigianato di John Cromwell, autore tra l'altro di una pittura di vita coniugale abbastanza delicata, *Made for Each Other* (1939), di un pulito film sui perseguitati politici, profughi attraverso l'Europa, *So Ends our Night* (1943), di un quadretto familiare piuttosto abile, ma intriso di un mielato vittorianesimo in ritardo, *Since You Went Away* (1944),

volto ad esaltare le virtú umane e civili del popolo in guerra e ora (1950) di *Caged,* opera robusta, coraggiosamente ed amaramente polemica contro i metodi in vigore nelle prigioni femminili, se pur intessuta di motivi un po' abusati. A scopi del genere mirava anche *The Sullivans* (1943) di Lloyd Bacon, piacevole storia alla melassa, con retorichetta finale, su una famiglia, i cui cinque rampolli muoiono tutti in combattimento. Fini di edificazione non nascondeva neppure *The Human Comedy* (1942), ispirato all'omonimo romanzo di Saroyan e diretto da un altro vecchio praticone, Clarence Brown, specializzato in simili trasferimenti dalla pagina allo schermo. Tra l'altro egli offrí edizioni cinematografiche di *The Rains Came* (1939), da Bromfield, con risultati scadenti e di *The Yearling* (1946), dalla Rawling, con una certa abilità facilmente patetica. Il suo sforzo piú considerevole è stato *Intruder In The Dust* (1949), da un romanzo di William Faulkner, storia del tentativo di due bianchi per salvare un negro dal linciaggio.

Gli ha fatto fino alla propria morte concorrenza Victor Fleming, autore anzi tutto del fluviale e corretto quanto mediocre *Gone With The Wind* (1939), di una ennesima edizione di *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* (1941), non che di *Tortilla Flat* (1942), da Steinbeck, e infine della strombazzatissima e pacchiana *Joan of Lorraine* (1948), trionfo di una pretenziosità e di una indigenza spirituale tipicamente hollywoodiane.

Di John Stahl si può menzionare qualche delicata indagine di psicologie, come *When Tomorrow Comes* (1939), una onesta riduzione da Cronin, *The Keys of the Kingdom* (1944), e il piú impegnativo, ma meno persuasivo, *Leave her to Heaven* (1945), dove si notava l'intenzione di impiegare il colore in funzione psicologica. Sulla coscienza di Anatole Litvak ricade l'assurdo rifacimento, quasi a lieto fine, di *Le jour se lève* di Carné, *The Long Night* (1947). Ma questo regista, provveduto talora di una coscienza artigianale non spregevole e di una tecnica fin troppo abile, ha al suo attivo pure un'opera abbastanza coraggiosa e interessante come *The Snake Pit* (1947), ambientata in un manicomio, non che un « thriller » alquanto efficace, se pure a prezzo di sterili sfoggi di bravura, *Sorry Wrong Number* (1948). Qualche esperienza degna di ricordo si incontra anche nell'attività di Sam Wood, di recente scomparso. Alludo, per esempio, ad *Our Town,* (1940), una accurata edizione cinematografica della commedia di Thornton Wilder; alludo a *Kitty Foyle* (1940), un ritratto di donna di un certo pungente rilievo. Convenzionali e scadenti furono invece le sue riduzioni di celebri opere narrative, da *Goodbye, Mr. Chips* (1939) di Hilton a *For whom the Bell Tolls* (1943), di Hemingway. Piacevole, ma su un piano facilmente romanzesco, *Saratoga Trunk* (1945), da Edna Ferber. Di un altro scomparso, W. S. Van Dyke, mi pare opportuno citare *Rage in Heaven* (1941), piú che altro perché si trattava di uno dei primi esempi di quella moda del film psicanalitico, che si è andata diffondendo in America durante e subito dopo la guerra. La psicanalisi venne applicata perfino al « western » da Raoul Walsh (autore nel 1939 di un buon film di gangsters, orientato ver-

so l'indagine sociale, *The Roaring Twenties*, e nel 1949 di un altro film di gangsters, menzionabile per il suo gusto della brutalità, *White Heat*), nel notevole *Pursued* (1947). Ma su questa moda avrò modo di ritornare tra poco. Tra i registi che avevano dato qualche, piú o meno considerevole, prova durante il decennio '30-'40 sono rimasti alquanto in ombra, pur proseguendo la loro attività, Archie Mayo, il quale ha anonimamente diretto i fratelli Marx in *A night in Casablanca*, (1946), Gregory La Cava e Wesley Ruggles, sopra tutto distintisi nel campo della commedia di costumi. Nel cui ambito William Keighley ha presentato un paio di riduzioni di grosse farse di Kaufman e Hart, *The Man Who Came to Dinner* (1942) e *George Washington Slept here* (1942). Ma all'attivo di Keighley va registrato piuttosto *The Street without Name* (1948), un esempio pregevole di quella reviviscenza del genere « gangster », cui ho già accennato. Il film di Keighley si ricollegava abbastanza chiaramente, quanto ai modi narrativi sciolti e incisivi, con certe opere minori della fioritura intorno al 1935, cui lo stesso regista aveva collaborato. Pur restando estraneo al rinnovamento delle formule americane per mezzo dell'impiego di ambienti naturali e magari di attori non professionisti, Keighley riuscí a conseguire qualche risultato di rilievo, raccontando la storia non inedita di un poliziotto che si arruola in una banda di criminali per agevolarne la cattura. Sopra tutto interessante erano certi ambienti, oltre alla figura del capo banda, malaticcio e crudele; non che la denuncia della corruzione, che talvolta mina la stessa polizia dall'interno.

Su un piano anche piú modesto, sempre nel campo del film sui fuorilegge, rimase Frank Tuttle, con *This Gun for Hire* (1942). Mentre verso direzioni almeno tecnicamente interessanti si è rivolto Delmer Daves con *Dark Passage* (1947), storia di un innocente evaso dal penitenziario, il quale si sottopone ad un'operazione di plastica facciale per sottrarsi alle ricerche. Tutta la prima parte di questo film era raccontata in prima persona, con la macchina, cioè, soggettivata, e costituiva un indubbio esempio di efficace applicazione virtuosistica del mezzo tecnico. Disgraziatamente già con il film successivo, *The Red House* (1948) Daves si disperdeva in una ricerca di effetti emotivi gratuiti e fini a se stessi. Ma *Broken Arrow* (1950), storia dell'amore d'un bianco per una pellerossa, si raccomanda al ricordo, per aver cercato di rovesciare certi schemi abituali, presentando, sia pur rigidamente, sotto buona luce la gente di colore e sotto cattiva i bianchi

Il discorso sui film di « gangsters » induce a discorrere adesso di quella corrente — la piú chiaramente riconoscibile, nel cinema americano d'oggi —, che, un po' per impulso spontaneo, seguendo l'esigenza dei tempi, un po' forse per stimolo esercitato dall'esempio italiano, un po' infine portando a maturazione esperienze locali, ha posto l'istanza di un narrare nudo e documentario, il quale sia impostato cronisticamente, ambientato nei luoghi stessi dell'azione e per quanto possibile interpretato da « tipi » anzi che da attori. Il precedente locale di una simile corrente va ricercato in quella serie « *March of*

Time » del produttore Louis de Rochemont, che, a partire dal 1937, fu dedicata all'esauriente illustrazione di singoli temi d'attualità. Tali films erano costruiti attraverso il montaggio di brani d'attualità autentica e di brani ricostruiti con il massimo scrupolo documentario possibile. Fu lo stesso de Rochemont ad avvertire l'opportunità di passare dai limiti del documentario al respiro del normale film narrativo. Ed egli si valse, per questo passaggio, della collaborazione di un esperto artigiano di Hollywood, reduce da un'esperienza vasta ed eclettica: Henry Hathaway. La cui carriera, ad un certo momento, subí un impulso verso una nuova direzione, piú feconda di quella, oscillante ed anonima, che la aveva preceduta. Le prime opere del nuovo Hathaway, corrette nel loro stile cronistico, non andavano al di là di una tale precisione illustrativa. Tanto valga per *The House on 92th Street* (1945), film di spionaggio bellico, *The Dark Corner* (1946), 13, *Rue Madeleine*. Con *The Kiss of Death* (1947), storia di un ex gangster, uscito di galera d'accordo con la polizia, per darle il modo di arrestare gli antichi compagni, il quale rimane vittima del proprio generoso e riuscito tentativo, Hathaway si ricollegava alla migliore tradizione del film sui criminali. Il racconto lasciava a desiderare quanto a struttura psicologica, ma alcuni brani erano vibrati e serrati. Esemplare, ad esempio, l'inizio, con la lenta discesa in ascensore, dall'alto di un grattacielo, della banda che ha fatto un colpo in una gioielleria, mentre l'indicatore luminoso dei piani scandisce esasperante la paura, che uno dei banditi prova, di trovare al pianterreno la polizia che li blocchi. *The Kiss of Death* era però sostanzialmente, nello svolgersi se non nello spunto, un film romanzesco. *Call Northside* 777 (1948) cercò di essere una cronaca il piú possibile fedele di avvenimenti reali. E di esprimere altresí una denuncia di certi metodi della polizia americana, la quale, all'epoca dello scoppio piú preoccupante del terrore criminale, non esitò a incarcerare e a far condannare degli innocenti, pur di tenere a bada l'opinione pubblica. Questo film amaro ed interessante rientra in una serie di denuncie coraggiose contro talune piaghe della democrazia americana, delle quali verremo in seguito parlando.

Alla cronaca di fatti criminali, animata spesso da intenzioni polemiche, si è dedicato pure, prevalentemente, un regista, oriundo francese, impostosi all'attenzione negli ultimi anni, grazie anche all'intuito spregiudicato del produttore Mark Hellinger: Jules Dassin. Il quale diresse nel 1947 un film, *Brute Force,* che denunciava senza mezzi termini il trattamento inumano dei detenuti nei penitenziari, ad opera di carcerieri senza scrupoli. *Brute Force* rivelò un narratore; l'impiego dei mezzi espressivi era, nella sequenza della rivolta fallita, violento e suggestivo. Anche piú notevole apparve *The Naked City* (1948), che prendeva lo spunto da un delitto e dalla ricerca dell'assassino da parte della polizia, per tracciare un panorama di New York, la città « tentacolare » che nasconde vizio, criminalità sotto le sue babeliche apparenze, e sopra tutto per seguire da vicino, come stava facendo Hathaway, i metodi investigativi della polizia. La parte vera-

mente magistrale di *The Naked City* era costituita dalla rincorsa finale dell'assassino attraverso certi quartieri popolari della città, visti con un occhio di una lucidità ammirevole. Raramente lo schermo ha dato il senso angoscioso della vita contrapposta alla morte che incombe, come in quelle inquadrature soggettive, allorché l'inseguito scorge, dall'alto di un ponte, i campi di tennis animati da giuocatori o come quando egli si incontra, fuggendo, con i bambini dediti ai loro svaghi. Anche piú calibrato e reso narrativamente è risultato, nel suo complesso, *Thieves' Highway* (1949), dove l'esigenza documentaristica di Dassin si rivela in una densa descrizione dei mercati di San Francisco e della gente — venditori ed acquirenti e lestofanti — che li affolla. Ma, contenutisticamente parlando, l'impegno di questo film appare inferiore a quello dei precedenti. In fondo, non si tratta che di una vicenda romanzesca non scevra da concessioni alla maniera, come nel personaggio della prostituta. La perizia di Dassin é però fuori discussione. Ed eccelle soprattutto nel « pezzo di bravura » che, per lui, è — a quanto pare — indispensabile. In *Thieves' Highway* esso è costituito da quel faticoso ascendere dello sgangherato camion, carico di mele e tallonato dal camion dei rivali mariuoli, su per l'erta, e poi, quando il punto cruciale sembra ormai superato, dal suo pazzo precipitare per la discesa fino al capitombolo pauroso, al rogo orrendo sotto gli occhi smarriti dei due birbanti, mentre giú per la china ruzzolano ininterrottamente le mele uscite dalle cassette. Un brano da antologia.

Al gusto della cronaca per la cronaca è rimasto legato qualche altro regista. Cosí Wilbur Crane, il quale in *Cañon City* (1948) ricostruí con meticolosa, ma sostanzialmente arida cura, la storia di una evasione fallita da un penitenziario, valendosi, per quanto possibile, dei suoi stessi protagonisti. Cosí Alfred Werker (da tempo in attività e che già abbiamo incontrato quale collaboratore di Disney), il quale in *He Walked by Night* (1948), al cui scenario collaborò Wilbur Crane, riprodusse « dal vero » l'ennesima caccia ad un criminale, conseguendo notevoli effetti durante la rincorsa finale nelle fogne della città. Di Werker va sopra tutto ricordato *Lost Boundaries* (1948), prodotto da de Rochemont, che affrontava, con almeno parziale coraggio, il problema dei rapporti tra bianchi e negri. Nel raccontare la storia di una famiglia di negri dalla pelle bianca e del suo sfortunato tentativo di « mimetizzazione » il film conseguiva risultati psicologicamente importanti. Ma il lieto fine appariva precipitato e scarsamente credibile.

A questa corrente neorealistica va ascritto anche Elia Kazan, regista di primissimo piano sui palcoscenici di Broadway, il quale ha dimostrato attenta consapevolezza dei mezzi espressivi del cinema, non che delle sue possibilità di veicolo dei principi democratici. Il suo esordio come regista cinematografico avvenne nel 1944, con *A Tree Grows in Brooklyn,* ispirato ad un romanzo di successo, il quale, a dispetto di certo suo patetismo, costituiva un esempio ed un invito a ritornare a contatto diretto con la realtà, al di fuori dell'atmosfera costretta degli studios. La pittura del quartiere popolare di Brooklyn era infatti au-

tentica, di prima mano e nobilitata da un senso caldo di umanità, nonché da un impiego del linguaggio talora (la gru descrittiva del cortile con la biancheria tesa ad asciugare) egregio. Il successivo *The Sea of Grass* (1946) costituí per Kazan un compromesso, un ritorno alla convenzione. Ma *Boomerang* (1947), prodotto da de Rochemont, gli consentí di adottare in pieno la formula documentaria, con risultati di asciutta efficacia, per raccontare, con spirito di denuncia, un episodio di corruzione nelle sfere della giustizia statunitense. In *Gentlemen's Agreement* (1948) Kazan affrontò un altro tema di indubbia nobiltà, il quale è attuale, oggi, negli Stati Uniti, a giudicare dalla frequenza con cui viene trattato sullo schermo: quello del razzismo. Ma la storia del giornalista che si finge israelita, per documentarsi da vicino sull'isolamento in cui gli ebrei vengono tenuti nel paese, venne raccontata dal regista con mezzi piuttosto esteriori e risolta piú che altro attraverso il dialogo. *Pinky* (1949), toccava l'altro aspetto del razzismo: quello dei negri. La storia di una giovane negra di colore bianco, vittima dapprima del proprio complesso di inferiorità e poi decisa a non rinnegare la propria gente e a lottare per la sua piena emancipazione, era raccontata, fino ad un certo punto, con qualche coraggio e con una innegabile finezza. Purtroppo, verso la conclusione, prevaleva un ottimismo alquanto sospetto e facilone.

Di una resa di Kazan, di fronte alle esigenze dell'industria, sembra testimonianza *Panic in the Streets* (1950), racconto corretto ma anonimo di una caccia all'uomo a New Orleans, intesa ad evitare il propagarsi di un contagio. Tema, come si vede, lontano da ogni riferimento sociale. Il regista si è ora ricollegato alle proprie origini teatrali, ispirandosi, per il suo nuovo film, *A Streetcar Named Desire* (1950), all'omonimo dramma di Tennessee Williams.

Il problema del razzismo era stato affrontato con altri risultati anche da Edward Dmytryk, giunto alla regía nell'ultimo decennio, dopo una lunga esperienza di montatore. Già nelle sue opere di assaggio, improntate ad un esotismo romanzesco, come *Behind the Rising Sun* (1943) o ad una ricerca di effetti « thrilling », come *Murder, My Sweet* (1944) o *Cornered* (1945), Dmytryk aveva avuto modo di rivelare le notevoli caratteristiche del suo stile pregnante e tagliente, il quale si valeva di toni fotografici pastosi, a forti chiaroscuri. Il successivo *Till the End of Time* (1946) impostava il problema del reduce (altro tema comune a diversi registi, in questo giro di tempo) con una delicata e mesta assenza di infingimenti. Attraverso le vicende di alcuni personaggi la diversa eppure identica incapacità a reinserirsi nella vita civile risultava chiara e dolorosa. Lo stesso problema, innestato su quello dell'intolleranza razzistica, forniva il tema per *Crossfire* (1947), film aspro e coraggioso, che impose Dmytryk definitivamente come regista di polso singolare. Il film era la storia delle indagini per la scoperta di un assassino, ma rimaneva assai lontano da ogni concessione al « giallo ». Poiché la ricerca umana era condotta in profondità, al fine di portare in luce i moventi segreti delle azioni di esseri privati

di una consistenza interiore, di una decisa linea di esistenza. Questa opera costò a Dmytryk, al suo produttore Adrian Scott e ad altri collaboratori il famoso processo di fronte alla commissione per le attività antiamericane, in conseguenza del quale il regista emigrò in Inghilterra, dove girò *So Well Remembered* (1947), sulla lotta sociale di un direttore di giornale, proiettata sullo sfondo, sensibilmente evocato, di una città industriale del nord Europa; *Obsession* (1948), che costituí un ritorno al giallo, e lo stupendo *Give Us This Day* (1949), ispirato al romanzo *Christ in Concrete*, dell'italo-americano Pietro di Donato, sulla condizione degli italiani emigrati negli Stati Uniti e dediti al mestiere di muratore.

Certo, il caso Dmytryk (il regista, rientrato in patria, e i suoi nove coimputati sono stati condannati ad un anno di carcere) è apparso un eloquente indice della situazione difficile, determinatasi negli Stati Uniti, a causa della presa di posizione dell'industria e delle sfere ufficiali contro la pattuglia dei cineasti d'avanguardia. Il movimento teso a rinnovare gli schemi produttivi rischia di rimanere soffocato e isolato. E l'industria, comprendendo di non poter rimanere del tutto estranea al richiamo di certi argomenti d'attualità, procura di affrontarli sotto la salvaguardia di un non del tutto celato conformismo: è probante il caso di *The Best Years of Our Lives*, già ricordato, che svolse, con assai minore scarnezza e coraggio, lo stesso tema dei reduci, caro a Dmytryk.

Ancora intorno al tema dei reduci si aggirava *Act of Violence* (1948) di Fred Zinnemann, regista di origine viennese, il quale ha al suo attivo una attività interessante nel Messico, dove fu a fianco di Strand e di Gomez Muriel per il bellissimo *Redes*, e negli Stati Uniti, dove peraltro rimase in un primo tempo entro i binari della corrente produzione. Notevole fu tuttavia il suo *The Seventh Cross* (1944), sui campi di concentramento tedeschi. Finita la guerra, Zinnemann fece propria l'esigenza di maggiore autenticità e girò in Europa una produzione svizzero-statunitense, *The Search-Die Gezeichtenen* (1947), che indagava con un apprezzabile pudore la condizione dei bambini europei dispersi e privati delle famiglie a causa degli eventi bellici. In particolare, il film ne seguiva uno, reso ombroso e diffidente dal ricordo degli orrori di cui era stato partecipe, il quale viene amorevolmente accolto e rieducato alla vita da alcuni soldati americani. *Act of Violence* era la storia di un reduce, che si pone alla caccia di un ex compagno di prigionia, il quale aveva causato, sia pur involontariamente, la fine di un gruppo di prigionieri che volevano tentare la fuga dal campo di concentramento. Il film era piuttosto abile; evocava il clima incalzante di tensione, di angoscia cui soggiace l'uomo braccato. Ma il problema vero e proprio, quello della psicologia dei reduci, era piuttosto sfiorato che risolto. A temi relativi alla guerra Zinnemann è tornato ancora con *The Men* (1950), vigoroso dramma del ritorno alla vita normale di un reduce paralizzato, e con *Teresa* (1950), girato in Italia, dove tuttavia

viene affrontato pure il problema della soggezione del figlio di fronte alla madre.

Un altro regista che ha avvertito l'urgenza di certe istanze sociali, pur evitando di scegliere temi attuali per i suoi film, è John Huston, ai cui importanti documentari ho già accennato sopra. Dopo una carriera di sceneggiatore Huston esordí con un « thriller » senz'altro abile e inconsueto quanto a ricerca di tipi, *The Maltese Falcon* (1941), cui seguirono altri due film di non rilevanti virtú, *In this our Life* e *Across the Pacific* (1942), il primo dei quali, di influenza wyleriana, e forse anche wellesiana, toccava tuttavia il problema dei rapporti tra bianchi e negri, in America. Huston si impose definitivamente con *The Treasure of the Sierra Madre* (1947), una specie di « western », basato sul romanzo omonimo di B. Traven. L'opera aveva un suo messaggio morale da esprimere, sulla vanità della ricchezza, che è cagione di discordia tra gli uomini. Il racconto era un po' diseguale, ma conseguiva ragguardevoli risultati psicologici e il finale, con la dispersione dell'oro conteso per l'arida terra, ad opera del vento, aveva una sua strana suggestione. Il successivo film di Huston, *Key Largo* (1948), basato su un dramma di Maxwell Anderson costituiva in certo modo una concessione all'industria, tagliato come era a romanzo d'avventure, con relativo lieto fine e altre modifiche rispetto all'opera originaria. Il gusto per il racconto vi era però denso e succoso, con qualche apertura illuminante sui vari caratteri. Né mancava un residuo di messaggio sociale, centrato sul disgusto del reduce di fronte ad un mondo in cui i criminali ottengono potenza e rispetto. Ma purtroppo i rimaneggiamenti subiti in sede di sceneggiatura rendevano la figura del protagonista piuttosto nebulosa e incomprensibile. Il suo risultato piú importante Huston l'ha raggiunto finora con *We Were Strangers* (1949), storia di una congiura contro la dittatura di Machado nell'isola di Cuba. Anche quest'opera non è tutta egualmente ispirata; la parte migliore è quella iniziale, dove l'atmosfera dell'oppressione è mirabilmente evocata con rapidi scorci, prima durante la seduta in Senato, dove la paura domina e condiziona l'agire dei senatori; poi durante l'uccisione dello studente, lungo la scalinata brulicante dell'Università. (E lo stesso senso sinistro ritorna piú oltre, dopo l'attentato, quando per le strade deserte e silenziose della città in stato di assedio si aggirano le macchine della polizia, cariche di agenti in paglietta, rigidi e buffi strumenti di repressione.) La parte centrale, quella della preparazione dell'attentato, è sostenuta piú dal mestiere che da una pari ispirazione. E tale mestiere culmina nel finale serrato, costruito con una perizia calcolatissima.

Asphalt Jungle (1950) ha rappresentato per il regista, un passo indietro, anche se, dopo un inizio un pò statico e verboso, egli é riuscito a trovare, per descrivere una lotta a distanza tra la polizia e un gruppo di gangsters, autori di un colpo in una gioielleria, una cadenza sostenutissima, un linguaggio asciutto e pregnante. Purtroppo l'impegno

intimo dell'opera non va al di là di una talvolta acuta e originale ricerca di psicologie e di una impostazione dell'antitesi tra la giungla d'asfalto cittadina, centro del delitto, e la campagna aperta e schietta, dove uno dei gangsters aspira a ritornare e dove in realtà giunge, per morirvi dissanguato, in un finale arioso.

Quelli che ho nominato in queste ultime pagine sono forse i piú spiccati tra i talenti rivelatisi negli anni recenti e che già hanno fornito ripetute prove di sé. Ma altri ad essi se ne possono aggiungere. Come Albert Lewin, il quale, dopo la sua nota attività quale produttore, ha diretto alcuni film basati su celebri romanzi, i quali hanno dimostrato in lui un rilevante senso decorativo, appoggiato in genere ad un gusto del costume fine di secolo. Si tratta di *The Moon and Six Pence* (1942), di *The Private Affairs of Bel Ami* (1947), ma sopra tutto di *The Picture of Dorian Gray* (1945), opera di una compostezza gelida e decadente, assai appropriata al tema wildiano da essa ripreso. Al cinema dalla produzione drammatica è giunto invece Clifford Odets, il quale, ad una attività di sceneggiatore ha unito episodicamente quella di regista, dirigendo *None but the Lonely Heart* (1943), strana storia di uno spirito inquieto e insoddisfatto, la quale non chiariva molto i meandri psicologici del protagonista, ma non mancava di raggiungere una certa squallida atmosfera. Fu con la collaborazione di Odets per lo scenario che compí il suo miglior film Jean Negulesco, un regista di origine romena. Alludo a *Humoresque* (1946), storia di una vacua donna della borghesia ricca, la quale si innamora di un violinista, e trova in tale amore la causa determinante di una frattura col proprio mondo, fino ad essere sospinta al suicidio. Un carattere era nel film acutamente sbozzato, e l'uso dei mezzi propri del cinema appariva talora penetrante. Una vasta esperienza di sceneggiatore è il presupposto dell'attività registica di Joseph L. Mankiewicz, collaboratore tra l'altro di Orson Welles, il quale ha compiuto piú di un'opera interessante. Vale la pena di ricordare almeno *The Late George Apley* (1946), una pittura di costumi provinciali abbastanza saporita, l'ironico *The Ghost and Mrs. Muir* (1947), il sottile *A Letter to Three Wives* (1949), storia di tre mogli, le quali ricevono contemporaneamente la lettera di una amica, che annuncia loro di aver sottratto ad una delle tre il marito, e ripercorrono le proprie esistenze, incrinate da differenti infelicità, per chiedersi a chi sarà toccata la sorte amara. La tempesta finisce in un bicchier d'acqua, ma la trovata offre lo spunto per alcune notazioni psicologiche o ambientali non spregevoli. Il film piú impegnativo di Mankiewicz è *House of Strangers* (1949), storia di una famiglia di italiani emigrati, sbozzata con una lena alacre. Sopra tutto lodevole è la schiettezza, la sincerità con cui sono delineate figure complesse nel loro impasto di positivo e negativo, e sopra tutto il paterfamilias, ex barbiere ed ora banchiere usuraio. Il conflitto tra di lui ed uno dei figli da una parte e gli altri figli, sfruttati ed umiliati dall'altra, costituisce la base dell'opera, che si vale di un'ambientazione sapien-

tissima. Peccato che qualche concessione alla maniera e qualche soluzione sbrigativa guastino un poco il finale. L'ultimo film di Mankiewicz, *No Way Out* (1950), tocca il problema dei negri, ponendo il caso di un generoso chirurgo di colore, che viene accusato di omicidio dal fratello di un suo paziente bianco, un gangster, morto dopo un'operazione. Sceneggiatore — e di primissimo rango — era anche Dudley Nichols, il quale ha tentato e fallito un esperimento coraggioso con *Mourning Becomes Electra* (1948), piatta riduzione della tragedia di Eugene O'Neill. Operatore era Stuart Heisler, autore di *The Biscuit Eater* (1949), e di *Along Came Jones* (1942). Dalla scenografia e regia teatrale proviene invece Vincente Minnelli, autore di alcuni pregevoli film musicali, come *Cabin in the Sky* (1943) e *Ziegfeld Follies* (1946), di un paio di interessanti quadri di vita americana, *Meet Me in Saint Louis* (1944) e *The Clock* (1945), che attestarono in lui pronta consapevolezza del disinvolto impiego della camera, e di un appena decoroso *Madame Bovary* (1949), da Flaubert. Pure dal teatro giunge Henry Levin, il quale rese omaggio al film psicanalitico con *The Guilt of Janet Ames* (1947), che faceva uso di una tecnica vagamente avanguardistica. Ad una prodezza tecnica ha dovuto la sua prima notorietà come regista anche il popolare Robert Montgomery, il quale con *The Lady in the Lake* (1946) compí il primo esperimento di film completamente soggettivo (quello che aveva concepito e non aveva potuto realizzare — con diverso soggetto, però — Orson Welles). L'opera di Montgomery era nella sua sostanza modestissima: un semplice giallo, basato su un romanzo di Raymond Chandler. Ma la trovata vi era applicata con pulizia, con coerenza e con qualche effetto ingegnoso. Piú pregevole apparve il secondo film di questo regista, *Ride the Pink Horse* (1947), ambientato al Messico, dove la sequenza della giostra offriva una interessante applicazione del mezzo tecnico. Poiché è sovente singolare, in molti dei registi recentemente affermati, lo spicco che assume la loro padronanza del mezzo, rispetto alla forza della loro ispirazione intima. Ad un calzante ritmo di montaggio parallelo, nella sequenza del can can e della bastonatura, piuttosto che a particolari virtú psicologiche, si affidava, per esempio il film piú notevole di Michael Gordon, *Another Part of the Forest* (1947), basato sul dramma della Hellman, che costituisce l'antefatto di *The Little Foxes*.

Altri spiccati temperamenti si sono rivelati nell'ultimissimo periodo. Cosí Mark Robson, il quale, dopo un abile *Champion* (1948), storia di un pugilatore specializzatosi nello sfruttare le donne da cui è amato e vittima della propria indole, ha dato con *Home of the Brave* (1949) un apprezzabile capitolo polemico riguardo al rapporto tra bianchi e negri. Il film risentiva tuttavia delle sue origini teatrali e, piú che al problema sociale, mirava, in definitiva, a risolvere un caso isolato di psicopatia. Un nuovo caso di psicopatia Robson ha affrontato in *Edge of Doom* (1950), dramma di un giovane nevrastenico, figlio di un suicida, il quale, spinto dai propri complessi, assassina un sacerdote. In *Lights Out* (1950) questo regista ha rivolto la sua attenzione ai ciechi

di guerra. Cosí Ted Tetzlaff, un ex operatore, che ha diretto *The Window* (1949), una specie di « giallo » ma con spunti ambientali realistici e osservazioni di psicologia infantile piuttosto fini (si tratta di un ragazzetto che assiste ad un delitto e non viene creduto, quando lo racconta, essendosi per l'avanti dimostrato un bugiardo) e *The White Tower* (1950), un film di montagna. Cosí Robert Wise, autore di *Set-Up* (1949), storia degli ultimi sprazzi di un pugilatore giunto al crepuscolo della sua carriera, raccontata con estrema energia e attendibilità psicologica. Cosí Robert Rossen, che ha diretto *All the King's Men* (1949), film sopravalutato negli Stati Uniti, il quale, basandosi su un « best-seller » di Robert Penn Warren, racconta, senza l'impronta di uno stile personale, ma non senza evidenza, la carriera di un politicante nel sud degli Stati Uniti, che instaura una dittatura e finisce ucciso a rivoltellate. L'interesse precipuo dell'opera risiede nella descrizione d'un certo ambiente, d'un certo clima politico.

I registi che sono venuto prendendo in considerazione sono quasi tutti americani di nascita o quanto meno di formazione. A Hollywood è andato però affermandosi saldamente nell'ultimo decennio un buon gruppo di registi di origine e formazione artistica europee, i quali si sono ambientati nel paese d'elezione, riuscendo nei casi migliori a coglierne alcuni aspetti attraverso le immagini, e in ogni caso ad adattare efficacemente a certe formule d'obbligo il proprio stile di indubbia maturità. Alludo sopra tutto alla cosí detta « scuola tedesca » di Hollywood, che ha per capostipite Fritz Lang, emigrato in epoca ancora aurea per lo schermo statunitense, nell'ambito del quale egli riuscí a compiere opere non indegne del suo passato europeo, come *Fury* o *We Only Live Once*. Purtroppo anche per Lang giunse presto l'epoca del compromesso con le necessità industriali ed egli dovette abbandonare le velleità di aggiungere al suo curriculum altri capitoli di « America amara ». Lang dovette dapprima ingegnarsi a piegare il proprio stile alle esigenze del « western », dando vita a due film anonimi come *The Return of Frank James* (1940) e *Western Union* (1941), dove solo qualche sporadico particolare denunciava la mano dell'autore di *Mörder*. Nel primo si notava tuttavia un sobrio impiego del colore. Entrato il paese in guerra, Lang iniziò una serie di opere piú o meno « fiancheggiatrici », a base di spionaggio o di attività clandestina antinazista, costruiti con la tecnica del « thriller » e provveduti di una originalità ben limitata e di una semplice vaga patina stilistica (certo crudo impiego dell'illuminazione, certa scelta di tipi). In mezzo a questa produzione semianonima e trascurabile fece spicco *Hangmen Also Die* (1943), che rievocava il terrore instaurato in Cecoslovacchia dai nazisti in seguito all'uccisione del governatore Heydrich. L'opera era alquanto diseguale e non ci si sapeva sottrarre all'impressione di limitata autenticità che esso provocava, ma vi era piú di una pagina serrata e intensa, e uno scavo umano non consueto. I due film che seguirono erano in certo senso gemelli; ambedue raccontavano la storia di un delitto e delle sue conseguenze sull'assassino. Ma al primo, *The Woman*

in the Window (1944), la censura impose la curiosa sorte di essere incorniciato in modo da far risultare la vicenda come sognata. L'altro, invece, *The Scarlet Street* (1945), che fu il primo prodotto da una casa indipendente, effimeramente creata da Lang stesso, aveva il coraggio di giungere fino in fondo al proprio tema, che era quello della degradazione di un mite individuo succube di una moglie tirannica, a causa di una donna che lo sfrutta insieme col proprio amante. Le origini della vicenda andavano ricercate nello stesso romanzo cui Jean Renoir si era ispirato per *La Chienne*, ma lo stile in cui la vicenda era calata appariva profondamente diverso. Esso si ricollegava a quello del Lang di *Mörder*, con quel gusto per gli asfalti lucidi delle strade notturne. Alla diversità dell'ambiente che faceva da sfondo corrispondeva una analoga diversità di impostazione psicologica dei personaggi, specie di quelli della donna e del suo amante. Non è detto, naturalmente, che sotto piú aspetti l'opera, pur egregia, non scapitasse al confronto con quella francese. L'ultimo film apparso di Lang, *The Secret beyond the Door* (1947) ha denunciato il dissolversi di certa sua favorita tematica entro una stanca anonimità ed una degenerazione manieristica. Ora il regista ha affrontato un soggetto bellico, con *American Guerrilla in the Philippines* (1950).

Al « thriller », genere prediletto dai registi di origine tedesca, si è dedicato, con compiacimenti psicanalitici, John Brahm, il quale ha azzeccato due film notevoli con *The Lodger* (1943) e *Hangover Square* (1944), ambientati in atmosfere londinesi nebbiose e oppressive, gravi di presagi sinistri. Il primo raccontava né piú né meno che la celebre storia di Jack lo sventratore, la seconda le imprese di un musicista pazzo. E il contrappunto visivo-sonoro era, in quest'ultima opera, singolare ed allucinante. *Guest in the House* (1944) era ancora un'indagine psicanalitica di qualche interesse. Poi, con *The Locket* (1946), curiosamente costruito come una scatola a sorpresa, a storie rientranti una nell'altra, incominciò l'involuzione di Brahm, che, detto quel poco che aveva da dire, scadette sul piano di una povera produzione commerciale.

Una solida fortuna come specializzato nel « thriller » si è costruita anche Robert Siodmak, regista da qualcuno sopravalutato, che ha al suo attivo una smaliziatissima conoscenza del mezzo tecnico. Delle sue opere americane la piú equilibrata mi sembra tuttora *The Suspect* (1944), storia di un criminale dalle apparenze assolutamente perbene e insospettabili, condotto all'uxoricidio da ragioni intime e plausibili. Il che non impedisce che un formidabile pezzo di cinema fosse, preso a sé, il racconto, nudo e documentario, dell'assalto alla cassa, all'inizio di *The Killers* (1946), che diluiva un po' a fatica fino ai limiti del film a lungo metraggio il mirabile e rapidissimo racconto di Hemingway. Un'opera singolare per i suoi riflessi psicologici (era la storia di due gemelle, una buona e una malvagia) apparve *The Dark Mirror* (1946). E « gialli » variamente efficaci furono *Phantom Lady* (1944), che pre-

sentava un buono brano di contrappunto visivo-sonoro, e *The Spiral Staircase* (1945), storia di una sordomuta, che acquista finalmente la parola sotto la spinta di una profonda emozione. Nel frattempo però la decadenza di Siodmak era incominciata. I suoi film, spesso complicati da pretese psicanalitiche, in omaggio alla moda, sono rimasti prigionieri di una ricetta piú o meno meccanicamente applicata. Cercò di sottrarsene, con qualche interessante ricerca ambientale e umana, *Cry of the City* (1948), che poneva di fronte poliziotto e criminale ambedue di origine italiana (il motivo del criminale di origine italiana è ora ritornato nell'ultimo film del regista, girato nel 1949 nel nostro paese: *The Foreign's Return*). Ma ormai lo stile Siodmak era esaurito sino alla corda. Ed appare logico che la firma del regista sia riapparsa su di un film come *The Great Sinner* (1949), dove — sulla base di una ricostruzione tipicamente e sfacciatamente hollywoodiana della figura di Dostoevskij — la brillante perizia tecnica e il senso dell'emozione sono applicate al giuoco della roulette e alle sue alternative, in un'opera abile nella sua assoluta inutilità.

Ha probabilmente fornito finora solo parziale prova delle proprie possibilità Billy Wilder, già collaboratore di Siodmak in Europa, il quale ha svolto a Hollywood una spiritosa attività di sceneggiatore insieme con Charles Brackett. Dello scintillio viennese del suo umore sono frutto anche alcuni film da lui diretti, il primo, *The Major and the Minor* (1942), una farsetta con Ginger Rogers travestita da ragazzina, *The Emperor Waltz* (1947), una deliziosa, maliziosa e decorativa operetta a colori di gusto chiaramente lubitschiano, dove la vicenda d'amore dei protagonisti si sviluppa in conformità con quella dei loro cani, sullo sfondo di una corte absburgica piacevolmente assurda, *A Foreign Affair* (1947), una commedia ironica ed un po' stanca, ambientata nella Berlino occupata dagli alleati, con qualche pungente schermaglia sentimentale e qualche puntata arguta sui rapporti tra occupanti e occupati e qualche lied cantato con rauca voce da Marlene Dietrich. Entro questa amabile cornice stanno le opere « serie » di Wilder: oltre a *Five Graves to Cairo* (1943), sul feldmaresciallo Rommel e sulla guerra nel deserto africano, *Double Indemnity* (1944) e *The Lost Week-end* (1945). La prima, basata su un romanzo di James Cain, era la storia di un delitto creduto perfetto, sul genere di quello di *The Postman Always Rings Twice*. Un delitto mosso dall'avidità e dalla sensualità. Quest'ultimo aspetto, grazie anche a Barbara Stanwyck, era il piú evidente, nel racconto, che presentava un impiego insistente della voce narrativa fuori campo, ma non mancava di raggiungere una certa tensione. Ben piú sostanziali i risultati raggiunti col film successivo, basato sul romanzo di Charles Jackson, che raccontava la vicenda di un inguaribile schiavo dell'alcool. Nel film, in pratica, l'ubriacone riusciva a ravvedersi, grazie ad una donna, e in questa ottimistica conclusione era il segno di una concessione alle esigenze industriali. Ma il degradante cammino del protagonista, il succedersi delle sue crisi, delle

sue allucinazioni era seguito con una vigoria espressiva d'eccezione, accresciuta dall'impiego ossessivo del commento musicale di Rozsa e dallo scavo intenso della maschera di Ray Milland. In quest'opera Wilder da un lato si ricordò della lontana esperienza dei suoi compatrioti espressionisti, dall'altro diede tra i primi l'esempio del ritorno alla realtà, girando per le strade la mirabile sequenza in cui il protagonista vaga disperatamente, in giorno festivo, alla ricerca di un banco di pegni aperto, dove attingere il denaro per acquistare dell'alcool.

Recentemente, con *Sunset Boulevard* (1950) Wilder ha dato allo schermo americano una delle sue opere piú importanti in senso assoluto, per virtú di raffinata intelligenza, messa al servizio di una vena satirica di inusitata crudeltà. In effetti la « cattiveria », di cui il regista, e i suoi collaboratori allo scenario, tra cui il fedele Brackett, hanno dato qui prova, trova scarsi riscontri nella storia del cinema, di quello statunitense in specie. Il quale ha ripensato in *Sunset Boulevard*, per il tramite di un vivido e lucido cervello europeo, la propria storia antica e gloriosa, la storia di quei « golden twenties », durante i quali Hollywood andò alla conquista dei mercati mondiali. Wilder ha immaginato che uno scenarista squattrinato càpiti per caso nella villa, dove un'ex-diva del muto cova nella solitudine, vegliata da un maggiordomo ex-marito di lei ed ex-regista di classe, le proprie esaltate aspirazioni ad un clamoroso ritorno allo schermo sotto le vesti di Salomé. La donna lo assume come collaboratore per lo scenario che sta preparando, e non manca di incapricciarsi per lui. Ma i diritti della natura alla lunga prevalgono; il giovane cerca un'evasione nell'amore di una ragazza fresca e aliena da ogni sofisticatura, e finisce col pagarla con la vita, ché la diva ferita e delusa lo uccide a revolverate nella schiena. Ma non in questo romanzo risiede la piú sorprendente novità del film; bensí nella descrizione, acre e impietosa, dell'ambiente dove la protagonista vive, del mondo artefatto e cimiteriale entro cui essa trascorre i suoi folli giorni: la villa, capolavoro scenografico di un gusto bizzarramente floreale, il prediletto scimpanzé, che viene sepolto religiosamente in giardino, il letto a prora di nave, le fotografie del tempo perduto, lo schermo sul quale ritornano i fantasmi del passato irrepetibile, la partita a bridge con le spettrali cariatidi degli antichi compagni (tra essi è Buster Keaton), il tango caro a Valentino, danzato in una mortale solitudine, la preistorica Isotta Fraschini, che viene richiesta dalla Paramount per essere impiegata in un film, mentre la povera ex-diva si lusinga di essere stata convocata per se stessa. A questo punto il film ha una delle sue impensate genialità; quando nello « studio », in cui Cecil B. De Mille cerca di nascondere alla donna la penosa verità, un elettricista riconosce il vecchio idolo e le punta addosso un riflettore, mentre intorno a lei, per un momento paga e felice, si stringono pateticamente comparse anziane, a festeggiarla nostalgiche. Ma il film raggiunge l'apice della sua crudele vena nel finale, allorché alla diva assassina, e ormai completamente smarrita nella sua follia megalomane, la quale deve scendere lo scalone della propria villa,

per seguire la polizia, vien fatto pietosamente credere, dal maggiordomo ex-marito ed ex-regista, di dover girare la prima scena del film agognato. Ed essa scende quelle scale come una fanaticamente e miserevolmente ispirata Salomé, mentre il suo compagno la fa inquadrare, alonata di luce, dalla macchina di presa, compiendo cosí, emblema squallido e vecchissimo di una irreparabile e amara decadenza, l'ultimo gesto di una consuetudine professionale altra volta gloriosa. Opera di un gusto sconcertante e sicurissimo, *Sunset Boulevard* costituisce la prova di un ammirevole coraggio da parte di Gloria Swanson, di Eric von Stroheim — e con loro di un intero mondo —, i quali hanno accettato di ridere, d'un riso agghiacciante, sul crollo delle proprie illusioni.

Il discorso sulla cosí detta scuola tedesca mi ha condotto a far cenno della moda per il « thriller » e di quella psicanalitica, le quali hanno contradistinto la fase recente dell'attività hollywoodiana, in molti casi fondendosi o sovrapponendosi l'una all'altra. Ora, se il film del brivido aveva molti precedenti nella storia del cinema americano, il gusto per la psicanalisi era stato invece piuttosto proprio del cinema tedesco durante l'ultima stagione del muto. Ma a Hollywood le mode si impongono quando siano ormai scontate e collaudate e private cosí di quel tanto di rivoluzionario che potessero nascondere. La psicanalisi nei film statunitensi appare quindi in genere « spiegata al popolo », non senza sbrigatività e approssimatezza. Di questo gusto un po' superficiale per l'emozione, spesso complicata da involuzioni freudiane, è tipico e fortunato rappresentante un regista inglese, trasferitosi a Hollywood alle soglie della guerra, avendo alle spalle un fitto bagaglio di opere, tra cui alcune chiaramente indicative del suo talento per la creazione di un clima di « suspense ». In America egli esordí sul sicuro, presentando una corretta, ma sostanzialmente modesta, opera basata su un romanzo divenuto popolare: *Rebecca* (1940), storia di una giovane seconda moglie, ossessionata dalla presenza della prima, defunta, nella casa di cui era stata la padrona. Comunque, *Rebecca* confermava molto chiaramente le predilezioni di Hitchcock dimostrate durante il suo lavoro in Inghilterra, accentuando altresí la volontà di aggiungere al semplice brivido derivante dall'intrigo una ricerca di natura psicologica. Su tali presupposti si basava, per esempio, *Suspicion* (1942), film analogo al precedente, in cui la moglie è divorata dal sospetto che il marito sia un assassino. Nel graduare certi effetti Hitchcock dimostrava il possesso di un solido mestiere. Alla cui esclusiva sfera appartengono talune opere da lui dirette in questo periodo di guerra su vicende di spionaggio (*Foreign Correspondent*, 1940; *Saboteur*, 1942). A risultati di maggior consistenza giungeva invece *The Shadow of a Doubt* (1943), il cui scenario beneficiò dell'apporto di Thornton Wilder. Il film si ricollegava nettamente, come tema, a *Suspicion*, essendo la storia di una ragazza, la quale lentamente scopre che il proprio giovane zio è un pazzo criminale. Ma l'analisi psicologica appariva qui particolarmente attenta e sopra tutto intorno ai personaggi

veniva evocato con garbo l'ambiente di una cittadina di provincia. La fortuna di Hitchcock era ormai fatta e le sue opere si susseguivano secondo una falsariga sperimentata. Talvolta il regista ama compiacersi del proprio virtuosismo, e allora dirige *Lifeboat* (1943), conflitto psicologico tra naufraghi di nazionalità nemiche, che si svolge tutto su una scialuppa di salvataggio, oppure *Rope* (1948), tentativo di film costruito attraverso un unico movimento di macchina (che in realtà risulta dalla saldatura di sei sequenze separate) e svolgentesi interamente in un interno. Del 1945 è *Spellbound* opera ambiziosa a carattere spiccatamente psicanalitico, sulla guarigione di un individuo affetto da un complesso radicatosi nell'infanzia. In realtà, malgrado l'inserzione di una specie di pezzo di bravura — un sogno ideato da Salvador Dali —, il film era risolto quasi esclusivamente attraverso il dialogo. Piú abile *Notorious* (1946), ad onta delle sue ingenuità; per lo meno, l'assunto, trattandosi di una storia di spionaggio, era piú superficiale e piú consono alla bravura soltanto formale del regista. Il quale da *The Paradine Case* (1947), storia di una donna che subisce un processo per aver ucciso il marito, ai films recentemente girati in Inghilterra per conto di case americane, ha dimostrato di essere una delle firme piú ricercate e fortunate di Hollywood e, ad un tempo, un regista di possibilità alquanto limitate, di impegno esclusivamente meccanico, se pur di una meccanica spesso raffinata.

Il recentissimo *Stage Frigt* (1950) d'ambiente teatrale, innesta tuttavia sulla consueta tematica una piacevole vena ironica.

In tema di registi stranieri emigrati a Hollywood in coincidenza con lo scoppio della guerra, rimane da prendere in considerazione piú di un nome importante. Penso a Max Ophüls (ribattezzatosi Opuls), il quale riuscí in un miracolo singolare, ritrovando oltre oceano, a distanza di anni, la freschezza della propria prima ispirazione e il profumo del proprio mondo. *Letter from an Unknown Woman* (1947), basato su un romanzo di Stephen Zweig e squisitamente interpretato da Joan Fontaine, fu il gemello di quel *Liebelei,* che rimane una delle cose piú leggiadre del primo cinema sonoro. Ophüls, dicevo, compí il miracolo di far rivivere, negli studios hollywoodiani, la poesia malinconica e tenera della Vienna absburgica, raccontando con vena distesa e romantica la storia di un amore disperato che dura tutta una vita, scontrandosi con la sconoscenza e la dimenticanza. I valzer languidi, le vie nevose, gli ufficiali eleganti e rigidi, l'Opera, i duelli non appartenevano in questo film a un repertorio di convenzione, ma uscivano da una fantasia commossa e sincera. Ophüls non mancò tuttavia, durante il suo soggiorno a Hollywood, di accostarsi intelligentemente anche a temi di vita americana. Prima del film citato egli aveva diretto, *The Exile,* successivamente diresse *Caught* e *Reckless Moment.*

Alquanto difficile fu la sorte del gruppo francese, che chiuse in netto passivo il bilancio del proprio soggiorno, caratterizzato da dure necessità di adattamento ai criteri dell'industria. Jean Renoir poté far

credere, in un primo momento, di riuscire ad acclimatarsi e a trasferire la propria ispirazione da un mondo ad un altro, ringiovanendola e rinnovandola. Egli diresse infatti *Swamp Waters* (1941), dove, se non il dramma, l'ambiente di natura selvaggia e paludosa era rivissuto con qualche purezza di accento; poi *This Land Is Mine* (1944), storia diligente e mossa di guerriglia clandestina in una città europea occupata dai nazisti, la quale risentiva di una certa mancanza di autenticità nell'ambientazione, ricostruita in un clima tanto diverso e distante; e sopra tutto *The Southerner* (1945), opera di una straordinaria purezza di linguaggio, la quale suscitava il ricordo della miglior tradizione « western » o del Vidor di *Our Daily Bread*. La storia, semplice, elementare (nel gusto, anche, di un Flaherty) raccontava le difficoltà incontrate da una famiglia di agricoltori che cambia residenza e la tenacia da essa spiegata per superarle. All'ostilità gretta dei vicini, a quella violenta della natura i due giovani sposi oppongono una fidente, ostinata pazienza. Ed anche alla fine, quando uno spaventoso ciclone distrugge i frutti del loro duro lavoro (una pagina di gagliarda evidenza), la donna riesce a ricondurre alla speranza e alla volontà di ricominciare il marito per un istante sfiduciato. Qui Renoir era riuscito ad attingere una verginità nuova, una vibrazione inedita, una castità insolita di sguardo, riconducibili soltanto a *Une partie de campagne*. Poi, di colpo, il regista è crollato. Ha tentato, in *The Diary of a Chambermaid* (1946), dal romanzo di Octave Mirbeau, di ritornare al suo gusto per l'acre osservazione moralistica e, ad un tempo, a quello, ereditato dal padre, per l'evocazione di un clima decorativo ottocentesco. Ma gli è uscito un film piatto e generico, se pur qua e là abile. Di *The Woman of the Beach* (1947), invece, non saprei dire altro se non che è al disotto di ogni possibilità di giudizio: un goffo pasticcio melodrammatico, in cui ogni traccia dell'antico Renoir è dispersa.

Piú semplice è la storia dell'attività americana di René Clair, in quanto questo regista si inserí, sostanzialmente, con una certa docilità entro gli schemi obbligati, proseguendo cosí l'esperienza fatta in Inghilterra e limitandosi a recare entro le maglie del racconto comico qualche vena del proprio umore piú autentico. Dei quattro films da lui diretti [oltre ad un episodio nel collettivo e scadente *Forever and a Day* (1943)] due sono di una assoluta modestia e anonimità: *The Flame of New Orleans* (1941) e *And Then They Were None* (1945), basato, quest'ultimo, sul celebre e ingegnoso giochetto macabro di Agatha Christie. In queste due opere non rimaneva che qualche fugace passo di balletto a ricordare il loro autore, quasi come una sigla da lui apposta in un angolo. Piú notevoli le altre due, le quali costituirono un omaggio di Clair alla moda, fiorente allora oltre oceano, dei fantasmi. Il fantasma di Veronica Lake in *I Married a Witch* (1942) era molto pungente e lunare, e il raccontino non mancava di un suo garbo amabile e spiritoso. Piú sottile e perfetto il giuoco meccanico di *It Happened To-morrow* (1944), dove le prospettive temporali erano alterate con ef-

fetti talvolta irresistibili. Ho parlato di giuoco meccanico, e nell'aggettivo sta l'indicazione del limite insito nell'opera, che denunciava un Clair non piú libero, ma alimentato in una serra ermeticamente chiusa; sempre padrone, però, del proprio estro narrativo smaliziato.

Il secondo soggiorno americano di Duvivier fu piú lungo e fertile di opere che non il primo, risalente al 1938. Il suo aspetto piú curioso fu questo: che il regista conseguí i risultati piú apprezzabili quando riuscí a dimenticare se stesso e a mimetizzarsi stilisticamente tra gli artigiani di Hollywood. Tanto avvenne in *Tales of Manhattan* (1942), curiosa e spesso divertente, quando non patetica, storia di una marsina, che passa di mano in mano. L'unico particolare che avrebbe potuto denunciare la presenza di Duvivier era la costruzione ad episodi del racconto. Ma i modi di questo erano assai lontani, nel loro disinvolto variare, da ogni contatto col mondo caratteristico del regista. I brani piú notevoli del film risultarono la schermaglia di Henry Fonda e Ginger Rogers, condotta sul piano convulso del contrappunto tra immagine e dialogo, proprio della commedia sofisticata, il commosso episodio dei negri e sopra tutto quello del direttore d'orchestra, con la gustosissima scena in cui egli, togliendosi la marsina sul podio, induce tutti gli elegantissimi spettatori in sala a fare altrettanto. Degli altri tre films diretti da Duvivier, *Lydia* (1941) non era che uno stanco ripensamento di *Un carnet de bal*; *The Imposter* (1944) un ignobile pasticcio romanzesco; *Flesh and Fantasy* (1944) un ennesimo racconto a episodi, gravato di intenzioni morali, di soluzioni simbolistiche e di compiacimenti decadentistici, non senza una sensibile abilità tecnica in certe parti.

L'attività dei registi presi in considerazione finora si è svolta praticamente nell'ambito dell'organizzazione industriale, anche se talvolta con il beneficio di una certa libertà (dovuta, in genere, allo spirito d'iniziativa di alcuni coraggiosi produttori piú o meno indipendenti. L'importanza di uomini come i citati Hellinger, Scott, De Rochemont e altri ancora va tenuta nel debito conto, specie se si consideri tra quali difficoltà derivanti dalle consuetudini acquisite e dagli interessi radicati essi abbiano dovuto destreggiarsi [1]).

E' ora giunto il momento di rivolgere la nostra attenzione al ristretto numero di coloro che hanno svolto la loro attività al di fuori di un ambito industriale rigidamente organizzato, riuscendo quindi ad esprimere il proprio mondo in piena libertà ed a parlare soltanto se sollecitati dal proprio temperamento.

(1) Tra i produttori intelligenti sta un po' a sé Val Lewton, specializzatosi in film « di orrori », i quali hanno goduto di un certo favore tra gli intellettuali e dimostrato un livello costante di dignità, pur tra il variare dei registi o degli sceneggiatori, riuscendo a nobilitare un genere ad effetto, per di piú con modesti costi di produzione. Citiamo *The Cat People* (1942), *The Curse of the Cat People* (1943) e soprattutto *The Body Snatcher* (1945) con Boris Karloff. Inoltre tra i film prodotti da Newton si distingue *Youth Runs Wild* (1944), un riuscito studio sulla delinquenza giovanile in tempo di guerra.

Il posto d'onore spetta, evidentemente, a Charlie Chaplin, il cui proseguimento d'attività, dopo *Modern Times,* che è del 1936, fu contradistinto da una duplice esigenza: di accettare integralmente quell'impiego del sonoro, che in un primo tempo egli aveva creduto poter ripudiare o rigorosamente limitare, e di affondare sempre di piú la propria ispirazione nel vivo della realtà contemporanea, accentuando il carattere messianico della propria opera. Frutto di tale processo duplicemente evolutivo fu, nel 1940 (in un anno, cioè, cruciale, per la storia dell'umanità che si trovò brutalmente di fronte alla minaccia tedesca in tutta la sua crudezza), *The Great Dictator.* L'opera denunciava anzi tutto una cosa: che Chaplin aveva ormai avvertito come il suo tradizionale personaggio, nato un quarto di secolo prima e condotto attraverso un infinito seguito di avventure, tappe di una sua evoluzione, che lo aveva però lasciato fondamentalmente identico a se stesso, nel suo anarchismo individualistico e umanitario, non fosse piú sufficiente ad esprimere, da solo, certi principi e concetti maturati dal suo autore negli anni recenti, ed avesse sostanzialmente chiuso la propria gloriosa parabola. *The Great Dictator* fu il film del congedo di Chaplin da Charlot. Uno Charlot che non sosteneva piú, autonomamente, l'intero peso dell'opera, ma si sdoppiava, per stabilire un dialogo e un duello con il proprio altro io, con quella sua proiezione bizzarramente demoniaca, che era Hinkel, il dittatore, trasparente ricalco di Hitler. Il film non aveva paura di alludere con tanta precisione a cose e a figure tragicamente contemporanee e vicine e a trasporle in un ritmo convulso e fantastico di farsa o di balletto. Chaplin non nascondeva il suo proposito di fare del cinema non piú soltanto vagamente sociale (però *Modern Times* aveva già costituito una prima presa di contatto e di posizione), ma politico. Il clown Charlot non era piú soltanto un paradigma di valore universale nella sua simbolicità di contorni, ma un piccolo barbiere ebreo, vittima della mostruosa persecuzione razziale e posto dal caso nelle condizioni di lottare col suo tremendo sosia e di riuscire a sostituirlo, per lanciare al mondo un messaggio di pace, che neutralizzasse il messaggio d'odio lanciato dal suo avversario. L'importanza dell'opera, da un punto di vista di evoluzione dei contenuti, traspare già evidente da queste premesse, che Chaplin portò fino alle estreme conseguenze, non rifuggendo neppure dal far chiudere il film da un vero e proprio discorso tenuto dal protagonista davanti alla macchina da presa lungamente immobile. Soluzione che senza dubbio veniva a proiettare sull'opera una certa qual luce propagandistica, ma che in quel momento era consona con la necessità di « engagement », che il regista aveva avvertito, in rapporto col particolare momento storico. Se, comunque, dal punto di vista dei contenuti astrattamente considerati il significato di *The Great Dictator* non è in genere sfuggito ai critici, il suo peso estetico, nel quadro dell'opera chapliniana, ha subito una valutazione troppo generalmente e severamente restrittiva. Si comprende come particolari e del resto acute

considerazioni contenutistiche abbiano potuto far riversare sul film le simpatie degli esegeti sovietici. Ma non mi sembra possibile disconoscere come esso rappresenti, narrativamente parlando, un progresso rispetto al frammentario *Modern Times* e compensi la deficienza di afflato lirico, implicita nella stessa sua impostazione, con una dovizia di fantasia comica e deformatrice. Alla figura del piccolo barbiere, cosí chaplinianamente risultante da un impasto di patetica miseria e di buffoneria, era per esempio affidata la tragicamente farsesca pantomima antimilitaristica iniziale, cosí come quella deliziosa operazione di « sbarbificazione », ritmata secondo una cadenza di esattissima danza. E alla stravolta figura di Hinkel era affidata la spassosissima scena della rivalità con Napaloni a proposito del livello delle rispettive poltrone, ma anche la sequenza, comicamente allusiva, della sua solitaria giornata di lavoro alla cancelleria, e sopra tutto quella lunatica e pazzesca danza col mappamondo, destinato a scoppiargli tra le mani, che rimarrà certo, nella sua levità tremendamente carica di significazioni, una delle pagine piú alte di Chaplin. Al cui attivo sta ancora l'impiego consapevolissimo del sonoro, veramente inventato, come dimostrano il linguaggio cosí mimeticamente e ferocemente « rumoristico », posto in bocca ad Hinkel, o i citati movimenti di balletto.

Monsieur Verdoux (1946) è un film di estrema importanza, quanto all'evoluzione dei contenuti, cui mi richiamavo sopra. Tra esso e l'opera che lo aveva preceduto di sei anni sta un vero abisso. L'abisso, appunto, della guerra. Alle cui soglie, sotto l'immediata minaccia delle forze negatrici dei valori universalmente riconosciuti della civiltà, Chaplin aveva sentito il dovere di dire una parola positiva, esortatrice, richiamante ai principi della democrazia immortale. Il lungo conflitto, con il conseguente scatenarsi della piú selvaggia volontà di distruzione da parte degli uomini, e la sua conclusione che non aveva soddisfatto nessuno lasciando aperto il campo alla possibilità di un ulteriore conflitto e consegnando comunque agli uomini, quale eredità, un senso agghiacciante della precarietà della loro esistenza individuale, dotata di un peso non piú grave che quella di un minuscolo animaletto, non passarono senza segnare profonda traccia in Chaplin. Il quale, di fronte ad una società impazzita, dove l'individuo, privato spesso delle piú elementari possibilità di vita, è esposto alle piú mortali eventualità, si sentí ricondotto alle proprie inclinazioni anarchiche. E le spinse fino alle conseguenze piú pessimistiche ed estreme. Il suo Verdoux, dabbene persona, la cui affabile gentilezza di tratti e d'animo vale ad apparentarlo con quello Charlot che il regista aveva abbandonato, perché irrimediabilmente legato ad una realtà, oltre la quale la guerra aveva scavato un solco incolmabile, il suo Verdoux si accorge un giorno che la sua onestà e la sua buona fede non bastano a consentirgli una possibilità di esistenza calma e specchiata, se pur modesta, quale egli desidera per sé e per la propria famigliola. E allora quel garbato Verdoux, senza per nulla rinunciare alla propria finezza di abitudini e di

comportamento, prende quella decisione che è ovvia, in un mondo dove piú non esiste neppure il concetto di rispetto per la vita umana: ammazzare. Ammazzare delle donne ricche, dopo averle conquistate, per appropriarsi dei loro averi, e far cosí procedere la barca familiare. Verdoux concepisce ed esegue il piano con spaventosa semplicità, e in questo risiede l'aspetto piú sgomentante del film e della parabola che esso vuol rappresentare.

Monsieur Verdoux costituisce una denuncia desolata e violenta; e di una tale assoluta negatività nelle conclusioni che a Chaplin, per l'ulteriore prosecuzione della propria attività, si presenta il rischio di doversi muovere entro un vicolo cieco, a meno di non trovare la forza per ricominciare da capo.

E che ricominciare da capo — del resto, il ripudio di Charlot è un essenziale passo in tal senso — sia per Chaplin indispensabile è dimostrato dallo stile del film, che denuncia una sostanziale inadeguatezza alle nuove esigenze intime del suo autore. *Monsieur Verdoux* rivela un isterico e convulso attaccamento a certe frenetiche formule farsesche ormai archeologicamente lontane, attaccamento reso piú sensibile dal dialogo. Questo disperato vincolarsi a certi modi del primo se stesso, non potendo piú rimaner vincolato al personaggio, è in certo qual modo patetico, da parte di Chaplin, e testimonia della profonda crisi intima di cui *Monsieur Verdoux* è un indice impressionante. Verso la fine del film, tuttavia, affiorano fermenti piú fertili. Dopo quel mirabile pezzo di commedia e di balletto che è la scena in cui il protagonista si consegna spontaneamente alla polizia, beffandola una volta di piú e confermando la propria stupefacente serenità e compostezza, il finale sembra preannunciare un Chaplin piú fermo e solenne, nella sua alta e melanconica indifferenza. Il suo personaggio reca alle estreme conseguenze la propria imperturbata serenità, raggiungendo il cinismo nella sua profferta di essere utile al sacerdote che è venuto a visitarlo in cella per recargli aiuto e conforto (e in questa estrema garbatezza esteriore sono ben tirate le somme del personaggio — Chaplin, dal primo Charlot in poi; come la volontà di distruzione di Verdoux conclude degnamente quel fondo di malignità presente in tutto lo sviluppo del personaggio e coesistente con la sua generosità). Certo si è che, quando Verdoux si avvia alla forca, forte della sua convinzione nella bontà del proprio agire e quelle tremende note, composte dallo stesso Chaplin, accompagnano il suo scomparire, in mezzo ai carnefici, ci si rende conto di come un autentico brivido tragico passi per la prima volta, forse, entro una pagina chapliniana, e come questa possa dunque preludere ad un fecondo riavvio, ad onta delle caratteristiche di involuzione, che l'opera nel suo complesso denuncia.

Lo spunto base del *Verdoux* era stato offerto a Chaplin da Orson Welles, una singolare personalità che ha lasciato indubbia traccia di sé nella storia del decorso decennio cinematografico. Orson Welles, egocentrica figura di enfant prodige, barbaro e geniale, dalla poliedrica at-

tività teatrale, radiofonica, ecc., giunse a Hollywood con la deliberata intenzione di portare, a somiglianza di quanto avevano a suo tempo fatto Hecht e Mac Arthur, un po' di scompiglio nell'industria. E' onesto riconoscere che in un primo tempo egli riuscí nell'intento. Il suo *Citizen Kane* (1941) destò una eco ed uno scalpore quale da tempo un'opera cinematografica non suscitava. Tale scalpore fu dovuto, in massima misura, al fatto che Welles aveva adombrato abbastanza chiaramente, nel suo protagonista, la figura dell'onnipossente magnate del giornalismo americano Randolph B. Hearst. La cui reazione costò al film ed al suo autore piú di una seria difficoltà. Al di là dello scandalo e delle sopravalutazioni che di quest'opera sono state fatte, specie da parte di certa stampa francese, mi sembra indubbio che *Citizen Kane* racchiuda, entro quelle sue apparenze cosí ingenuamente provocatorie, una forte carica espressiva ed una sua importanza rispetto alla storia dell'impiego del mezzo filmico. E ciò non tanto per le pretese innovazioni tecniche (inclusione dei soffitti nel campo visivo, profondità focale impiegata con interessante funzionalità drammatica), le quali erano riconducibili a qualche precedente e vennero del resto in parte sfruttate, nello stesso torno di tempo, anche da Wyler, affiancato dallo stesso operatore di Welles (Gregg Toland), quanto per l'affascinante spregiudicatezza dell'impostazione narrativa. Con il suo film, infatti, il regista intese offrire il ritratto di un uomo ricostruito secondo moduli inconsueti. Stabilita attraverso una tecnica eminentemente obiettiva (una sintesi biografica secondo il metodo delle attualità « March of Time », imitate con una immediatezza singolarissima) l'essenza contraddittoria di quest'uomo, incomprensibile per il tramite della sola sua vita pubblica; stabilito questo punto di partenza, Welles si pose ad indagare l'esistenza privata dell'illustre scomparso (il film si apre con la morte del protagonista), al fine di scoprire il segreto del suo spirito, quello che gli aveva fatto pronunciare, in punto di morte, una misteriosa parola. Ma l'indagine — e qui sta l'originalità del film — conduce ad una ricostruzione non logica, ordinata, bensí sconvolta e fratta, risultante da distinte e parziali narrazioni di persone che erano state a contatto con lo sfingeo individuo. Ma tutti questi racconti, rimanendo fatalmente esterni, non valgono a fornire la chiave dell'enigma. Che è fornita allo spettatore, proprio sul finire del film, da una rozza slitta, ricordo degli anni infantili di Kane, nel fondo del cui animo, reso arido dalla assorbente vita pubblica e dall'infelice vita privata, era rimasto un inconfessato anelito verso la propria freschezza perduta. In questa conclusione risiede l'unica presa di posizione dell'autore di fronte al personaggio, che è peraltro definito con una costante preoccupazione di obiettiva spregiudicatezza, nel bene come nel male. Se il suo tessuto narrativo abile quanto rivoluzionario (sebbene non manchi il precedente di *The Power and the Glory* di William K. Howard, che, su scenario di Preston Sturges, già nel 1933 introduceva il sistema del « narratage ») costituisce il contributo maggiore del *Kane*, va tuttavia

riconosciuto che la perizia tecnica di Welles risulta talora sconcertante. Il sonoro è da lui impiegato con estremo vigore e, a dispetto di certi eccessi, il montaggio è ricco di effetti eloquenti. Il successivo film di Welles *The Magnificent Ambersons* (1942) spostava l'attenzione da un individuo ad una famiglia, la cui storia veniva proiettata sul saporoso sfondo di una città di provincia, all'inizio del secolo. Anche quest'opera confermava certa mancanza di controllo nel suo autore (si veda l'insistenza di qualche polemico impiego dell'inquadratura fissa), ma ricchi ne erano il contenuto umano e il rilievo ambientale. Con questo film finí la breve stagione dell'indipendenza di Welles di fronte ai dettami della produzione. La anticommercialità degli *Ambersons* fu determinante. *Journey Into Fear* (1943), un dramma di spionaggio balcanico, venne rielaborato e montato da altri (Norman Foster) e sconfessato da Welles (del resto, anche il film precedente non era stato edito dalla R.K.O. nella sua integrità). Né Welles poté condurre a termine l'interessante impresa documentaristica affrontata nell'America centro-meridionale. Malgrado la mole del materiale girato, il suo *It's All True* rimase incompiuto e privo di montaggio. Si sa soltanto che dei tre episodi di cui il film constava due erano a colori e riguardavano rispettivamente la storia della samba e il carnevale di Rio de Janeiro, e i combattimenti di tori nel Messico (quest'ultima parte si valeva di uno scenario di Robert Flaherty). L'episodio centrale, in bianco e nero, riguardava invece la vicenda di quattro pescatori brasiliani. Quando nel 1945 tornò alla regía, dopo qualche anno di attività soltanto interpretativa, Welles era ormai prigioniero della produzione. *The Stranger* fu un film di pura bravura narrativa. Ed effettivamente, nel raccontare la caccia ad un criminale di guerra tedesco emigrato in America, Welles conseguí risultati pregnanti, con una nervosità di stile in lui insolita, se pur con qualche compiacimento barocco nella scelta del materiale plastico per il finale. *The Lady from Shangai* (1947), animato da ingenue velleità polemiche nei confronti della società capitalistica, era un film alquanto goffo e scialbo, psicologicamente inattendibile, ma riscattato dalla sorprendente bravura tecnica del pezzo finale (l'incubo e la sparatoria entro il padiglione degli specchi, che moltiplicano le immagini con effetto allucinante), il quale riprendeva, secondo un gusto retrospettivo caro a Welles, modi di una lontana avanguardia. La fisionomia pretenziosamente barbarica del regista è stata integralmente denunciata da *Macbeth* (1947), un'opera basata sulla tragedia shakespariana e da lui compiuta con mezzi modesti, ma con sostanziale indipendenza. Qui tutta la sua mancanza di freno e di gusto è venuta in luce, conferendo alla tragedia una vaga aura di melodramma wagneriano, sulla scia del Lang di *Die Nibelungen*. Ora Welles è ritornato a Shakespeare (di cui un tempo aveva fornito sconcertanti esecuzioni teatrali) con *Othello,* girato parzialmente in una Venezia grigia ed invernale.

Ai margini della produzione normale agisce anche Howard Hughes,

il quale può permettersi di attingere alle proprie casse private i mezzi per finanziare le sue opere. I suoi precedenti sono noti, specie per quanto riguarda *Scarface*, la piú nota e coraggiosa delle opere da lui prodotte. Nel 1944 egli fondò una effimera casa con Preston Sturges (frutto della quale fu *The Sin of Harold Diddlebock* già ricordato), e ritornò cosí al cinema dopo circa un quindicennio. Nello stesso anno Hughes si decise a tentare per la prima volta da solo l'impegno della regía e diresse un film originale e discusso, il quale si attirò, a causa della sua violenta carica sensuale, le ire delle varie censure, le quali riuscirono a fermarne il cammino, che è stato solo recentemente lasciato riprendere, dopo i richiesti tagli: *The Outlaw*. Il film era interessante e ribadiva le caratteristiche di spregiudicatezza, proprie di quest'uomo poliedrico. Il quale mirò a rinnovare gli schemi del « western », immettendovi una vena ironica e iconoclasta nei confronti di qualche mito accreditato. La schermaglia tra i tre uomini del film era cosí ora di una violenza brutale, sottolineata dalla perizia del montaggio, ora di una beffardaggine sghignazzante. Ed entro questo disegno Jane Russell, detta *il seno*, recava la nota di una sensualità puramente animale.

Un film ideato al di fuori di ogni contatto con la mentalità hollywoodiana e perfino girato in passo ridotto fu *The Quiet One* (1948) di Sidney Meyers, il quale dimostrò di non essere ignaro della lezione di Rossellini, del suo disprezzo per i lenocini formali, per le costruzioni narrative preordinate, del suo senso immediato e documentaristico della realtà cruda e di per sé eloquente. Ma sotto l'aspetto psicologico l'opera andrebbe invece accostata a quelle di De Sica. Si trattava infatti dell'indagine di uno spirito infantile, quello di un negretto, il quale, a causa di una penosa situazione familiare, rimane vittima di una sorta di complesso di inferiorità, di asocialità. Il film è la storia del lento riacquisto dell'istinto sociale da parte del fanciullo. Le cui inquiete reazioni sono scrutate con una verità, con un pudore ammirevoli, attraverso una grigia essenzialità di linguaggio, sottolineata da alcune soluzioni di rilievo. I limiti del film risiedevano nella sua incompiutezza, nel suo descrivere a fondo piuttosto le ombrosità (acutissime certe osservazioni apparentemente futili) che non il processo rieducativo, ed infine nella mancanza di piú decisi accenni al rapporto tra il ragazzo e l'ambiente extra familiare, con l'immancabile contatto con i bianchi. Ma il problema razziale esulava dal quadro degli autori, i quali avevano inteso fornire un ritratto psicologico valido in assoluto.

Ha continuato negli Stati Uniti le sue ricerche sperimentali una delle figure piú eminenti della cosí detta avanguardia tedesca del periodo del muto: Hans Richter. Frutto di tali ricerche fu un film, girato in passo ridotto in un ambito rigorosamente sperimentale: *Dreams That Money Can Buy* (1946), ai cui sei episodi collaborarono numi dell'avanguardismo figurativo come Man Ray, Max Ernst, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Calder, oltre a musicisti come Milhaud. Questo film, che si rifaceva ad esperienze astrattistiche o freudistiche

dell'antica avanguardia, ha una sua importanza, in quanto costituí la prima applicazione in grande stile del colore a tale orientamento espressivo. I risultati dell'opera furono diseguali, ma talvolta sorprendenti. Come nell'episodio ideato da Ernst e basato su un fenomeno di frustrazione sessuale di indole psicanalitica, dove il colore rosso giuocava una funzione puntualissima. Allo stesso modo otteneva notevoli effetti il blu nell'episodio ideato dallo stesso Richter, storia di un uomo, che scopre di essere diverso da quello che immaginava. Spiritosa era poi la satira del cinema ideata da Ray, interessante l'effetto ottico ideato da Marcel Duchamp, con i suoi manichini che discendono una scala.

Le altre figure notevoli che ci rimangono da ricordare svolgono tutte la loro attività in un campo largamente documentaristico. Cosí anzi tutto Robert Flaherty il quale fu richiamato in America nel 1940 da un invito di Pare Lorentz, il quale gli fece commissionare, dal Dipartimento di Stato per l'Agricoltura, un documentario sull'errato impiego della terra coltivabile nel paese, sulla sua erosione e sul conseguente fenomeno della disoccupazione in grande stile. Nacque cosí *The Land* (1941), con cui Flaherty prese per la prima volta contatto con la propria terra natale e con i suoi abitanti. Egli colse con tale disperata e limpida autenticità gli aspetti dolorosi del problema, la situazione particolare di quegli uomini di fronte alla natura; egli, di fronte, per la prima volta, a questioni attuali, seppe sprigionare una tale forza polemica dalle sue purissime immagini, da mettere in imbarazzo il Dipartimento committente. Il quale, dapprima, appose al film un commento di suo criterio, e poi, approfittando del fatto che l'entrata in guerra del paese aveva spostato i termini del problema affrontato, ne vietò la presentazione in pubblico. *The Land* è quindi ancora inedito. Ma *Louisiana Story* (1948) è valso a dimostrare come Flaherty sia tra i pochi artisti i quali sono riusciti a mantenersi incorrotti. (Nel frattempo egli, per mancanza di sufficiente libertà, aveva lasciato incompiuto un panorama della situazione interna, commissionatagli da Frank Capra, per l'inclusione in film sulla guerra.) Ancora una volta Flaherty ha lavorato su commissione. E ancora una volta una sua opera pubblicitaria è risultata toccata dal segno della poesia. *Louisiana Story* descrive l'impianto di attrezzature per l'estrazione del petrolio (committente fu la Standard Oil Company) in una vergine zona paludosa della Louisiana. Alla base del film è di nuovo il rapporto tra l'uomo e la natura (e la vita libera e primitiva del fanciullo tra l'acqua e le foreste popolate di animali esotici è descritta con una miracolosa, cristallina schiettezza); ma su questo tema un secondo, inedito per Flaherty, se ne inserisce: quello dell'irruzione in un paese intatto e selvaggio della civiltà meccanica. Una civiltà meccanica con cui il nativo ignaro e indipendente finisce per familiarizzarsi. Non direi che i due temi siano riusciti a fondersi compiutamente. A dispetto delle sue belle pagine, il tessuto del film è alquanto approssimativo, non ha un rigore, lascia una impressione di non finito, di appunto per un'opera da compiere. Ma

le immagini di cui il film si compone sono d'alta linea e qualche episodio reca l'impronta del Flaherty piú genuino.

Ho nominato Pare Lorentz, il quale, dopo il successo incontrato dai suoi primi grandi documentari, ottenne dal Governo la costituzione dell'U. S. Film Service, destinato ad illustrare le realizzazioni dei vari Dipartimenti nei diversi settori della vita nazionale. A tale scopo egli si circondò di talenti come Flaherty, Ivens, ecc. L'esperimento ebbe però breve durata: suoi frutti ne furono *The Fight for Life* dello stesso Lorentz (1939) e *Power and the Land* di Ivens (1940), due opere chiare e obiettive nella drammatizzazione della realtà, la seconda delle quali verteva sull'introduzione dell'elettricità nei distretti rurali e sui vantaggi delle cooperative. Ma già con *The Land,* come s'è visto, la posizione del Governo, che si stava allontanando dall'indirizzo newdealistico, venne a mutare, e il Film Service fu addirittura soppresso. Se non fosse intervenuta la guerra, il documentario americano avrebbe probabilmente cessato in pratica di esistere. Fu durante la guerra che Ivens, già reduce dai fronti spagnolo e cinese, si trasferí in Russia, dove girò *Report from Russia* (1942). Nel 1943 il regista olandese prese parte alla raccolta del materiale per i notiziari settimanali « Our Russian Front ». L'attività successiva di Ivens, decisamente impegnato in un cinema di sinistra, non appartiene alla storia dello schermo americano. Ma è sufficiente *Power and the Land* a testimoniare della incisiva freschezza della sua ispirazione, animata da un largo respiro sociale, nel descrivere un giorno in una fattoria.

Montatrice di quasi tutti i films di Ivens e dei piú recenti di Flaherty, Helen Van Dongen ha al suo attivo due opere di puro montaggio di materiale esistente, *Russians at War* (1943), descrizione delle attività in terra russa dietro il fronte, e *News Review n.* 2, sintesi della guerra su tutti i fronti durante un biennio, dalla quale si sprigionava il senso di uno sforzo comune di pòpoli lontani e dissimili. Il materiale scelto dalla Van Dongen aveva una indiscutibile eloquenza, derivante anche dalla precisione del montaggio allusivo.

Negli Stati Uniti con Ivens era giunto pure il suo operatore John Ferno (già Fernhout), il quale diresse colà *And so They Live* (1940) e *Puerto Rico* (1941), panorami notevolissimi (se pur soggetti in partenza a vincoli di produzione) di civiltà il cui processo di sviluppo è stato arrestato.

Altra figura ragguardevole del movimento documentaristico statunitense è Herbert Kline, che, dopo *Crisis* (1938-39), su Monaco, e *Lights out in Europe* (1940), sulla caduta della Polonia, girò nel Messico un film su scenario di Steinbeck: *The Forgotten Village* (1941), il quale descriveva un clima di superstizione, che resiste sordamente ai tentativi di civilizzazione. Quest'opera è stata forse sopravalutata; la sua fisionomia è grezza e strutturalmente difettosa, ma alcuni passaggi hanno una nuda essenzialità, un dolente respiro epico. All'attivo di Kline è pure, tra l'altro, un documentario a soggetto, girato successivamente

in Palestina con Floyd Crosby, l'operatore di *Tabu*: *My Father's House*.

Di Paul Strand, infine, va ricordato *Native Land* (1942), un'opera al cui scenario collaborò Leo Hurwitz e che rientra nel campo dell'attualità ricostruita. Basandosi sulle risultanze di un'inchiesta della commissione senatoriale per gli attentati alle libertà civili, Strand compose un film ad episodi di una spesso impressionante vibrazione. Egli intese rappresentare diversi esempi di attentato alle libertà democratiche, dall'uccisione di un sindacalista al tentato linciaggio di un negro, e il suo film, oltre ad essere uno dei piú cospicui saggi di stile documentaristico, costituí un contributo sociale di prim'ordine.

I nomi e le opere che sono venuto illustrando in questa seconda parte del presente ragguaglio testimoniano della persistenza, negli Stati Uniti, di alcune notevoli individualità, le quali tentano di opporsi o quanto meno di distaccarsi dalle formule prestabilite e vincolanti della corrente produzione. Certo, si tratta di fenomeni, in genere, sporadici, spesso effimeri, e comunque privi di collegamento tra loro e quindi destinati ad esercitare un influsso marginale, in quanto rimangono al di fuori del normale circuito di produzione e distribuzione. Ma l'esempio degli irregolari si è rivelato, insieme con quello straniero, fecondo di insegnamenti per quel gruppo di individualità, le quali svolgono, diciamo, un'opposizione *costituzionale,* dall'interno, cioè senza frangere le consuetudini dell'industria. E' nell'ambito di questa, infatti, che hanno svolto la loro attività gli Scott, gli Hellinger, i De Rochemont, e con risultati talora ragguardevoli. Certo, gli interessi costituiti non hanno tardato a muovere una controffensiva, nei confronti dei ribelli, ed hanno avuto, come è logico, buon giuoco. Allontanato e incriminato Scott, morto Hellinger, le forze della ribellione in seno all'industria hanno subito un sensibile scacco. E le possibilità di un rinnovamento sostanziale appaiono estremamente vaghe, al momento attuale. E' da notare tuttavia come talune case, rendendosi conto dell'urgenza di certi motivi e dell'opportunità di nobilitarsi e di crearsi un alibi per la produzione ordinaria, offrano l'opportunità di esprimersi, in senso parzialmente anticonformistico, a taluni ingegni inquieti. Si veda il caso di Kazan, che ha potuto, di volta in volta, affrontare il tema della corruzione della giustizia, del razzismo antiebraico, di quello antinegro. Ma il calcolo dei produttori è sottile. Il contrabbando di certe idee avanzate è permesso a patto di un rientro del film — in vista della conclusione — entro i binari della norma. Il potere della carica anticonformistica viene neutralizzato per mezzo di un ottimismo fondamentale e spesso ipocrita. Il fatto è comunque interessante, in quanto denota una consapevolezza della necessità di rinnovamento. Abbiamo visto come le formule lungamente sperimentate non siano piú in grado di alimentare fruttuosamente la produzione. Ed anche il prestigio delle personalità divistiche non è piú quello di un tempo. Da un lato si nota il persistente attaccamento del pubblico per talune figure che da

anni appaiono ormai identiche a se stesse (si veda, che so, Gary Cooper); dall'altro il suo fanatico favore per fenomeni canori come Bing Crosby o Frank Sinatra, oppure per vistosi emblemi del sesso, come Rita Hayworth. Ma l'olimpo hollywoodiano non consente di scorgere validi eredi di quei miti che formarono un tempo la sua fortuna internazionale: da Rodolfo Valentino si è discesi a Tyrone Power, da Jean Harlow a Lana Turner. E cosí via. Si fa questione, qui, è chiaro, unicamente di potere suggestivo su un piano di costume, di gusto delle masse. Su piano piú elevato non è a dire che in questo decennio lo schermo americano non abbia rivelato un gruppo ragguardevole di attori e attrici e consentito ad altri già noti di acquisire una piú decisa personalità. Si vedano, tra i primi, una Jennifer Jones, tra liliale e sensuale, una Dorothy Mc Guire, sottile e pudica, una Joan Fontaine, quietamente romantica, una Jane Wyman, un Richard Conte, un Richard Widmark, un Kirk Douglas, un Robert Ryan, un Dana Andrews, un Robert Mitchum. Si vedano, tra i secondi, un Robert Young, asciutto e denso quanto era stato fatuo e vacuo, una Olivia de Havilland, un tempo solo decorativa ed oggi intensamente drammatica, un Henry Fonda, giunto ad uno stupefacente nitore, una Joan Crawford, che ha dimostrato una ricca personalità, maturata con gli anni. Certo, il fenomeno piú appariscente e sotto certi aspetti piú affascinante è stata l'ascesa di Ingrid Bergman, giunta a Hollywood ad un grado di squisito virtuosismo. Ma il posto di grande tragica, quello lasciato libero da una Garbo, ormai — al pari di molti illustri colleghi della sua generazione — in semiritiro, è stato decisamente occupato da Bette Davis, senza dubbio la maggiore personalità dello schermo americano, nel campo degli attori. Questa straordinaria interprete è ormai su di un tale piano di sconvolgente perspicuità espressiva da trovarsi in grado di reggere per sua sola virtú il peso di un film. Purtroppo, infatti, se si eccettui Wyler (*Jezebel, The Letter, The Little Foxes*), essa si è quasi sempre trovata a lavorare con registi mediocri e su soggetti di una vieta convenzione. Ed è riuscita, con le sue sole forze, a riscattarli. Merita comunque una menzione il vecchio Edmond Goulding, cui si deve un paio di opere per lo meno decorose, come *Dark Victory* (1939), storia di una donna che scopre di stare per diventar cieca, e *The Old Maid* (1939), storia di una madre che si sacrifica, imponendosi una sgradevole maschera, per non guastare la felicità della figlia, alle quali la Davis offerse il contributo di un'arte di ineguagliato splendore, nella sua consapevolezza dei mezzi propri dello schermo (qualche suo primo piano racchiude una tremenda potenza tragica).

Certo, molte armi si sono spuntate in mano agli industriali di Hollywood; e taluni modi neorealistici, da loro sporadicamente accolti, non costituiscono che uno dei mezzi per far fronte alla crisi intima che travaglia la loro produzione. Ad essi non è riuscito, in questo secondo dopoguerra, il giuoco felicemente eseguito nel primo: allorché le migliori forze della rigogliosa industria europea vennero l'una dopo

l'altra assorbite. Cosí che, alle soglie del sonoro, il cinema europeo, specie tedesco, aveva per gran parte cessato di esistere, e Hollywood poteva contare su energie valide e fresche, se pur rese « domestiche », salvo nei rari casi di « gran rifiuto ». L'ultimo assorbimento avvenne, complice la guerra, alla fine dello scorso decennio; ma l'importazione delle maggiori firme del cinema francese, Carné eccettuato, diede risultati modesti. Ed oggi l'industria e l'arte europee resistono alla tentazione di farsi assorbire da Hollywood. Qualche attore cede e finisce per ritornare menomato e insoddisfatto. Ma i registi, i Rossellini, i De Sica, tanto per fare qualche nome, pongono condizioni e mantengono le loro posizioni. E' il segno di una situazione radicalmente mutata. Hollywood non è piú in grado di dettare legge e di esercitare lo stesso fascino d'un tempo. D'altro canto, certi vantaggi nei costi di produzione e la necessità di usufruire dei crediti congelati inducono quei produttori a spostarsi a produrre in Europa, specie in Inghilterra, per ragioni ovvie, o in Italia, dove si offre loro il destro di camuffare perfino da neorealisti i vari Dieterle (*Vulcano*) e comunque di sfruttare certe vergini risorse ambientali ed umane, che hanno costituito uno dei fascini del nuovo cinema italiano.

Ognun vede come l'industria statunitense stia correndo con questi e con altri mezzi ai ripari. Ma si tratta di espedienti. Oggi, le cinematografie europee non essendo ancora organizzate industrialmente, il predominio sul piano materiale è pur sempre dalla stessa parte. Ma la flessione degli incassi, oltre oceano, e gli entusiasmi dimostrati da quei pubblici per i film europei, hanno avuto il significato di avvertimenti. Hollywood, fatti i propri conti, ha ridotto i normali preventivi di produzione, e si è accorta che piú d'una volta l'intelligenza è in grado di sostituire proficuamente i dollari. Se questa consapevolezza (tra gli illuminati precursori merita ricordo Dore Schary, direttore generale della produzione R.K.O. prima, e M.G.M. attualmente) si estenderà, avremo qualche superproduzione di meno e qualche buon film di piú. In caso contrario, è probabile che, a scadenza piú o meno lunga, i « box offices » riservino sorprese sgradevoli a chi li segue con apprensiva attenzione. Poiché non è detto che la sorprendente riscossa europea non abbia il suo benefico influsso e che lo spettatore comune non sia in grado di acquisire, in un domani piú o meno prossimo, una piú acuta capacità reattiva di fronte alle suggestioni che gli vengono proposte dallo schermo.

(novembre 1950).

Giulio Cesare Castello

Il Festival di Karlovy Vary

Ogni Festival d'arte cinematografica ha, a suo suggello, una caratteristica determinante. Quella di Karlovy Vary è stata, se ci si passa il bisticcio, la quantità della qualità. Vi son state proiettate difatti almeno una diecina di opere di grande rilievo, di alte qualità artistiche; di quelle opere che, per intenderci, dopo quattro o cinque inquadrature fan subito capire di essere sul piano dell'arte, di far parte della storia del cinema, e di richiedere analisi minuziose ed approfondite.

Il cinema sovietico ha presentato un blocco di film diversi per tema, trattazione e stilistica, collegati dal comun denominatore della metodologia estetica usata dai realizzatori, e differenziati dalle particolarità creative dei singoli autori. Film epico *Padenie Berlina* di Ciaureli, commedia *Kubanskie Kazaki* di Piryev, biografia *Zhukovski* di Pudovkin, film avventuroso *Smeli liudi* di Judin, politico *Zagavor obrecennik* di Kalatozov, scientifico *Lesnaia B'1* di Zguridi. Come ognun vede, un panorama assai piú largo di quanto solitamente, da noi, si creda.

Ebbimo occasione di dire, recentemente, che il cinema sovietico era entrato nella sua « terza epoca », dopo il primo « periodo muto », e il « periodo sonoro » degli anni tra il '33 e il '39. La visione dei piú recenti film sovietici ha riconfermato l'opinione che c'eravamo fatta l'anno scorso, dopo aver visto *La battaglia di Stalingrado* di Petrov, *Incontro sull'Elba* di Aleksandrov, *L'accademico Pavlov* di Roshal e *Miciurin* di Dovzhenko. Dopo il Festival di Karlovy Vary, se volessimo definire sinteticamente il carattere della « terza epoca » del film sovietico, diremmo ch'essa è l'epoca del cinema a colori. Tutti i film presentati dall'URSS al Festival erano a colori, sia quelli a soggetto, che i documentari e i disegni animati; inoltre ci consta che già il 75% della produzione sovietica è a colori. Non è chi non veda l'importanza di ciò. Una produzione cinematografica artistica quasi interamente a colori presuppone un livello tecnico elevato, e un livello estetico e teorico adeguato.

A rigore, la classificazione delle tre epoche del film sovietico fatta dianzi è molto approssimativa. A rigore, queste tre epoche son meglio caratterizzate dalle basi onde son nate, vale a dire il primo periodo della società sovietica, che vide la Rivoluzione d'Ottobre, la guerra civile, la NEP, e la nascita del primo piano quinquennale, l'industria-

lizzazione e l'instaurazione dell'economia socialista nelle campagne; il secondo periodo, quello della edificazione del socialismo, attraverso i piani quinquennali e la Costituzione staliniana; e infine l'attuale terzo periodo, di ricostruzione economica e di passaggio dal socialismo al comunismo. L'attuale aspetto dell'arte cinematografica sovietica è assai ben spiegato dal carattere di questa fase di passaggio dal socialismo al comunismo: e in ognuno dei recenti film sovietici son presenti e palesi i riflessi di questo importante momento storico.

Cosí *Padenie Berlina* (1), è film piú avanzato e ricco dei precedenti film sovietici dedicati alla tematica della Grande Guerra Patriottica perché non ne rappresenta piú soltanto un aspetto localizzato (la resistenza di Stalingrado in *I giorni e le notti* di Stolper; la strategia dell'annientamento delle armate tedesche a Stalingrado in *La svolta decisiva* di Ermler; la controffensiva di Crimea in *Terzo colpo* di Savcenko; l'intera battaglia di Stalingrado e l'intera controffensiva susseguente in *La battaglia di Stalingrado* di Petrov), ma esprime *l'intera* Grande Guerra Patriottica, dagli anni precedenti all'aggressione nazista sino alla caduta di Berlino e la conclusione della pace, narrando sia le vicende di alcuni personaggi tipici (la maestra Natasha, il metallurgico Ivanov e i suoi compagni), che le vicende di alcuni personaggi storici (Stalin e i membri del Politburo, lo Stato Maggiore sovietico; Hitler e il suo entourage, lo Stato Maggiore tedesco), che, infine, le vicende delle masse popolari coinvolte nella gigantesca lotta, gli eserciti e i popoli, e i rappresentanti dell'internazionalità del conflitto, i deportati d'ogni nazionalità dei « lager ». Ciò significa che *Padenie Berlina* è film epico di tipo nuovo, in quanto non è soltanto poema che procede per ampie strofe e affresco in movimento sui toni della leggenda, ma anche film storiografico e pubblicistico, lirico e psicologistico, satirico e sociologico.

Cosí *Kubanskie Kazaki* (2) di Piryev non è soltanto una commedia, ma anche un film storico (in quanto rappresenta l'attuale condizione dei kolkhoz d'avanguardia), ma anche un film sociologico (in quanto rappresenta i mutamenti portati nella coscienza dei holkhoziani dal loro attuale tenore di vita), ma anche un film idologico (in quanto basato su contrasti che sono indice di una nuova concezione morale), ma anche un film lirico (per la gioia focosa e smagliante con cui il regista canta il lavoro, la felicità, il benessere, e amori romantici e puri), ma anche un film psicologico (in quanto i conflitti

(1) *La caduta di Berlino;* scenario: Piotr Pavlenko e Mikhail Ciaureli; regia: Mikhail Ciaureli; musica: Dmitri Shostakovic; operatore: L. Kosmatov; interpreti: M. Ghelovani, N. Mordvinov, M. Strauch, A. Gribov, Boris Andreiev, M. Kovalerova, S. Ghiatsintova, J. Timoshenko, N. Bogoliubov, O. Frelikh, V. Saveliev, M. Novakova, M. Plotnikov, V. Pokrovski.

(2) *I cosacchi del Kuban*; scenario: Nikolai Pogodin; regia: Ivan Piryev; musica: Isaac Dunaievski; operatore: B. Pavlov; interpreti: S. Juklanov, M. P. Ladinina, V. S. Volodin, A. L. Shvilia, K. Luckova, S. P. Savinova, V. S. Davidov, A. A. Petrov, J. P. Liubimov, Boris Andreiev, V. A. Dorofeiev.

vi sono seguiti con un'analisi ed espressione acuta della natura, del comportamento, delle reazioni, degli sviluppi dei personaggi).

Cosí *Zhukovski* (1) di Pudovkin non è soltanto la biografia di uno scienziato, la narrazione dei fatti occorsi all'omonimo matematico russo, ma anche una sorta di trattato di divulgazione scientifica (in quanto le teorie di Zhukovski vi sono presentate con rigore nella loro scientifica interezza), ma anche uno studio sulle particolarità della nascita delle teorie scientifiche (in quanto Pudovkin non si limita ad esporre i risultati delle teorie zhukovskiane, ma narra ed esprime il loro nascere e il loro svilupparsi, sia da un punto di vista metodologico che umano), ma anche un'analisi storico-ideologica dell'epoca (in quanto il regista rappresenta ed esprime le particolarità storiche dell'ambiente ove Zhukovski lavorava, in tutta la sua complessità di elementi politici, sociali, economici, culturali e ideologici, riferiti non solo alla Russia ma anche al resto dell'Europa), ma anche un film psicologistico e poetico, per i suoi squarci lirici e le sue notazioni umane.

Cosí *Šmeli liudi* (2) di Judin non è soltanto un film avventuroso, in quanto non narra soltanto la vita di un kolkhoz di allevamento di cavalli dagli anni precedenti la guerra ai giorni nostri, ma è anche film drammatico e comico, lirico e tragico, ideologico e storico, in quanto rappresenta nella loro complessità personaggi individuali, tipici, e personaggi collettivi, corali, sia nelle loro azioni che nel significato delle azioni stesse, sia nella poesia che dalle loro vicende nasce, che nell'insegnamento che se ne trae sul piano ideologico, che infine nella conoscenza che se ne acquisisce circa il carattere, la natura dei semplici uomini sovietici d'oggi.

Cosí *Zagavor obrecennik* (3) di Kalatozov non è soltanto un film politico, la storia delle lotte politiche nei paesi di nuova democrazia tra i democratici e i controrivoluzionari, tra le masse popolari e i rappresentanti del capitalismo sconfitto, tra i leaders comunisti e socialisti di sinistra e i socialdemocratici, i nazionalisti cattolici, l'alto clero e gli agenti americani; *Zagavor obrecennik* è anche un film storico, e storico di tipo nuovo, in quanto non localizza la vicenda in un singolo paese, ma dà la sintesi delle situazioni tipiche di piú paesi, in quanto non mette in scena personaggi direttamente tratti dalla storia, ma sintetizza nei protagonisti i tratti piú salienti di diverse personalità storiche. Oltre a ciò, il film di Kalatozov è film pubblicistico e

(1) *Zhukovski*; scenario: A. Grinberg; regía: V. I. Pudovkin e D. Vassiliev; musica: V. Shebalin; operatori: Anatoli Golovnia e T. Lobovova; interpreti: J. Jurovski, S. Ghiatsintova, V. Bielokurov, I. Sudakov, V. Druzhnikov, A. Cemodurov, B. Vitukov.

(2) *Gente coraggiosa;* scenario: M. Volpin e N. Erdman; regía: Konstantin Judin; musica: Antonio Spadavecchia; operatore: I. Ghelein; interpreti: S. Gurzo, S. Bobrov, O. Solius, A. Gribov, R. Pliatt, T. Cernova, G. Shpighel.

(3) *Il complotto dei condannati*; scenario: Nikolai Virta; regía: Mikhail Kalatozov; musica: V. Shebalin; operatore: M. Maghidson; interpreti: Ludmila Skopina, P. Khadocnikov, V. Druzhnikov, B. Sitko, L. Kosukova, I. Sudakov, S. Pilievska, V. Serova, M. Strauch.

pamphletistico, e film psicologistico e lirico, di un lirismo che nasce dalla vasta rappresentazione dei fatti storici, sviluppata secondo un'andatura epica. E cosí *Lesnaia B'ı* di Zguridi non è soltanto un film di divulgazione scientifica circa la vita dei castori, delle gazzelle e degli orsi, ma anche una sorta di poemetto didattico, con tutto ciò che questo genere, ignorato dalla nostra arte contemporanea, implica.

Tutta codesta estensione tematica, tipica del realismo socialista, si esprime sulla base di una tecnica assai avanzata. Per elaborazione degli scenari, per stesura delle sceneggiature, per soluzione dei problemi dell'inquadratura e del montaggio, per costruzione scenografica, per partiture musicali e per tecnica della ripresa a colori, per trucco e recitazione alfine, oggi i film sovietici sono certamente ragguardevoli.

Evidentemente, codeste basi tecniche resterebbero inoperanti, ove fossero prive dell'impronta creatrice degli autori. Ma ciò non si verifica minimamente. La risoluzione formale dei problemi contenutistici è sempre adeguata all'importanza del tema e dei suoi sviluppi, e si manifesta in invenzioni originali, tipiche delle personalità creatrici dei registi, degli operatori degli attori.

Ognuno di questi film abbisogna, per poter essere valutato appieno, di analisi dettagliate e circostanziate. Converrà farlo in altra occasione, ed esaminare cosí a fondo le particolarità di queste opere, nonché l'apporto dato loro dai collaboratori alla creazione; il lavoro musicale di Shostakovic per *Padenie Berlina,* di Scebalin per *Zagavor obrecennik* e per *Zhukovski,* di Dunaievski per *Kubanskie Zazaki,* di Spadavecchia per *Smeli liudi;* il lavoro di ripresa di Kosmatov, Maghidson, Golovnia, Pavlov; il lavoro d'interpretazione di Ghelovani e Andreiev, Skopina e Khadocnikov, Iurovski e Ladinina, Juklanov e Straukh; il lavoro dei soggettisti e sceneggiatori Pavlenko e Pogodin, Virta e Grinberg, nonché quello, assai notevole, degli scenografi.

* * *

Non è di tutti i giorni la nascita di una cinematografia. Che l'arte non nasca a caso, non piova dal cielo, e non sia autogenerata, ormai tutti sanno. Ma si tratta di conoscere non soltanto le condizioni in cui l'arte non può manifestarsi o è costretta a deperire ed estinguersi, ma anche e soprattutto le condizioni in cui l'arte nasce e si sviluppa.

L'esperienza dei film della Repubblica Popolare cinese proiettati a Karlovy Vary, conferma alcune posizioni dell'estetica marxista.

Tutte le teorie storiografiche giungono alla conclusione che da grandi mutamenti sociali nascono nuovi contenuti artistici e nuove forme d'espressione; che, per esempio, erano piú importanti, vivi e succosi i semplici graffiti delle prime catacombe cristiane, che le raffinatissime opere della decadenza della cultura nell'epoca schiavistica giunta al suo tramonto, eccetera. L'esempio del nuovo cinema cinese porta una modifica sostanziale a queste conclusioni. Le vecchie leggi della storiografia artistica, che volevano che l'arte nata dall'apertura di un nuovo periodo della storia dell'umanità fosse per necessità *pri-*

mitiva, non sono piú valide oggi, dopo i primi film della cinematografia popolare cinese, i quali, frutto appunto di un mutamento radicale della storia del popolo cinese e della sua cultura, son privi di qualsivoglia primitivismo, e presentano, all'incontrario, forme artistiche elevate e complesse sulla base di contenuti estesi e maturi.

Figlie della Cina (1) di Ling Fung e Tse Ciang narra della guerriglia partigiana condotta contro gl'imperialisti giapponesi da una brigata popolare, e in particolar modo dal distaccamento di donne di questa brigata. *Chao* (2) di Sha Meng narra della vita di una dirigente della lotta clandestina nelle città occupate dal nemico e della guerriglia partigiana nelle campagne; *Tornano a brillare le luci della città* (3) di Hsiu Ko narra del lavoro degli operai per la ricostruzione industriale, e della loro lotta contro il sabotaggio degli agenti del Kuomindan; *La vita di un poliziotto di Pekino* (4) di Shi Hwei narra i momenti basilari della storia cinese dalla caduta dell'impero ai giorni nostri, attraverso le vicende di un poliziotto della capitale e quelle di alcuni combattenti del movimento democratico. Questi film, dunque, sono dotati di caratteri basilarmente realistici, in quanto trattano degli aspetti essenziali della storia recente del popolo cinese, vale à dire ne rappresentano i movimenti fondamentali.

Oltre ciò, questi film investono nella sua complessità la vita reale inerente ai temi del processo storico trattato. Sono invero ricchi di problemi e di motivi. *Figlie della Cina* tratta essenzialmente del ruolo avuto dalle donne nella guerra partigiana, e del quesito dell'evoluzione psicologica, umana e ideologica di Hu, una contadina povera alla quale i giapponesi uccidono il fratello, che si arruola nella brigata guidata dalla commissaria Lin Iun, e nel vivo dell'esperienza della lotta acquista coscienza e cultura, nuove caratteristiche morali e spirituali; ma tratta altresí del problema della direzione politica e militare della guerra partigiana, del problema del legame tra masse contadine e partigiani, del problema dell'educazione culturale e politica delle brigate, del problema del patriottismo e del « partinost ». *Chao*, che ha per protagonista una militante già evoluta e cosciente, tratta del problema della resistenza nelle differenti condizioni della città occupata e della campagna, del problema del comportamento dei patrioti catturati dal nemico, del problema dell'educazione culturale

(1) *Figlie della Cina*; scenario: Jan I Jan; regía: Ling Fung e Tse Ciang; musica: Ko Jen; operatore: Cen Kong; interpreti: Ciang Sun, Yao Scen, Tse Ciang.

(2) *Chao*; scenario: Yu Min; regía: Sha Meng; interpreti: Shi Lien Sing, Cian Ping, Cian Ying, Ouyang Ju Ciu; Wang Jen.

(3) *Tornano a brillare le luci della città*; scenario: Cen Bo Er; regía: Hsiu Ko; musica: Khe Shi De e Su Ming; operatore: Fu Khun; interpreti: Cian Ping, Van Jan, Cian Zi, Gao Pin, I J Zin, Van Zsia I, Iu Ian Fu.

(4) *La vita di un poliziotto di Pekino*; scenario: Jang Liu Cing, dal romanzo omonimo di Lao She; regía: Shi Hwei; interpreti: Shi Hwei, Wei Ho Ling, Shun Jang.

e politica in prigionia, dell'atteggiamento patriottico dinnanzi alla morte. *Tornano a brillare le luci della città,* tratta del problema della direzione operaia delle industrie nazionalizzate, del problema dell'evoluzione degli operai sia dal punto di vista tecnico che politico e umano nel corso del loro lavoro e della loro lotta contro gli uomini del Kuomindan. *La vita di un poliziotto di Pekino* tratta del problema delle forze di polizia in regime reazionario, dei quesiti che sorgono nell'animo di un uomo onesto, qual'è il protagonista, caduto nell'ingranaggio di un organismo di repressione antipopolare. Questi temi sono per lo piú sviluppati adeguatamente, approfonditi e portati a conclusione in base all'esperienza storica. E le sole limitazioni di cui soffrono alcuni di questi film, sono appunto di ordine tematico; vale a dire, in alcuni di questi film certi aspetti della vita reale inerente al tema trattato non sono rappresentati a fondo e in collegamento dialettico con gli altri elementi della realtà storica. *Figlie della Cina* è esente di queste limitazioni; in *Chao* invece non è trattato a fondo il problema della resistenza di massa nelle città occupate; in *Tornano a brillare le luci della città* non è rappresentato in modo organico il legame tra il movimento di ricostruzione ed edificazione industriale delle retrovie e la lotta dell'esercito popolare contro le truppe del regime Kuomindan; in *La vita di un poliziotto di Pekino* non è espresso compiutamente il carattere di massa del movimento democratico negli anni della repubblica democratico-borghese di Sun Yat Sen. Bisogna però rilevare che queste limitazioni tematiche sono di scarso peso appetto alla complessità dei film in questione, i quali sono assai avanzati sulla via del realismo socialista, sia per la elaborazione contenutistica che per l'espressione formale che le dà corpo.

Dal realismo di questi film è inscindibile il loro carattere fortemente drammatico e gentilmente lirico. Il combattimento che chiude *Figlie della Cina,* le scene di guerriglia e quelle della tortura in *Chao,* la ricostruzione della centrale elettrica in *Tornano a brillare le luci della città,* le sequenze di razzia e repressione e quelle di combattimento in *La vita di un poliziotto di Pekino,* son momenti di grande espressività, che esprimono integralmente il senso degli avvenimenti rappresentati. E cosí la delicata storia d'amore tra Lin Iun e il suo fidanzato in *Figlie della Cina,* la festa nel bosco allorché Hu viene ammessa al Partito, coi partigiani che cantano l'Internazionale e poi iniziano cori e danze popolari, nello stesso film; l'umana delicatezza dei rapporti tra Chao e suo marito Old Tano; la solidarietà affettuosa tra gli operai nel film di Hsiu Ko; il modo come i registi inquadrano le vicende nell'intimo dei paesaggi limpidi e chiari, ed esprimono le forze della natura, il fiorire della primavera, la rigidità candida dell'inverno, la forza maestosa dei fiumi e il mistero dei boschi profondi; e il modo con cui essi scrutano il volto umano dei personaggi, ne esprimono il carattere e i sentimenti, le idee e le passioni, si concretizzano in altrettanti momenti poetici di una bella sincerità e di un gusto squisito. Come mai ciò?

Soprattutto, perché questi registi cinesi intendono esprimere la verità sulla natura del loro popolo, e sulle particolarità del loro paese. In ciò consiste essenzialmente il carattere conoscitivo del nuovo cinema cinese. Per decenni il cinema hollywoodiano ha diffuso l'immagine del cinese « vilain », oppure quella del cinese rassegnato e tolstoianamente « non resistente al male », creando cosí, in buon accordo con la letteratura esotica e colonialista, una « condizionatura » nel pubblico, e una parallela falsificazione della realtà. Il vecchio cinema cinese si era esso pure preoccupato di realizzare immagini irreali, coi suoi cinesi americanizzati o ridotti a gregge passivo. Il vero volto del popolo cinese era comparso sugli schermi solo nei rari film girati in Cina da artisti democratici (da *Documento di Shangai* di Bliokh a *Quattrocento milioni* di Ivens), o nelle poche opere che, pur create sotto il regime Kuomindan, cercavano di mettersi sulla via del realismo, di evitare il populismo di maniera, e di trattare i problemi essenziali del popolo cinese (*La canzone del pescatore,* di Tsai Ciu Cen). Oggi, coi nuovi film cinesi, entrano nell'arte cinematografica figure vive, che sono la generalizzazione degli uomini nuovi che si son venuti formando in Cina nel corso degli ultimi decenni: i partigiani, gli operai, i dirigenti del movimento democratico, gli intellettuali di avanguardia, eccetera. Questo è un fatto importante, poiché assolve a uno dei compiti basilari dell'arte del film: facilitare la conoscenza tra i popoli, esprimendone il vero volto.

I film presentati al Festival di Karlovy Vary sono i primi quattro del cinema della Repubblica Popolare cinese. I loro soggettisti, registi, operatori, scenografi, attori, tecnici, sono tutti *al loro primo film.* Ciò accentua il valore del loro lavoro, quando si pensi che per costruzione drammatica, bellezza d'inquadrature e di montaggio, aderenza del commento musicale, recitazione, *Figlie della Cina* è paragonabile quasi a *Ciapaiev,* vale a dire a un « classico » del cinema sonoro; e che anche i film di Sha Meng, Hsiu Ko e Shi Hwei sono, per tecnica e stilistica, ad un livello artistico considerevolmente elevato.

* * *

Che la nostra cultura cinematografica conosca, della produzione della Germania orientale soltanto *Gli assassini sono tra noi* e *Wozzek,* è fatto deplorevole, poiché questi sono tra i primi lavori della DEFA, dopo i quali quei cineasti hanno realizzato circa una trentina di film, secondo una linea di costante progresso.

Converrà, un giorno, tracciare un ampio panorama di questa nuova cinematografia, delle condizioni in cui è nata e si è sviluppata, del suo ritmo di crescita, dei suoi risultati e dei suoi progetti. Ma i due film a soggetto ch'essa ha presentato a Karlovy Vary permettono una prima conoscenza sintomatica.

Questa conoscenza non è solo cinematografica, ma anche culturale nell'accezione piú larga del termine. Difatti il cinema democratico

tedesco, sviluppandosi sulla base del realismo socialista, rappresenta ed esprime la società onde nasce, le tendenze che vi agiscono, i movimenti che vi si verificano. Cosí è un fatto molto importante nella storia della cultura e della sociologia contemporanea che un film come *Der Rat der Götter* di Kurt Maetzig affronti, e per la prima volta nella storia del cinema, il problema delle reali e concrete cause della guerra; che un film come *Unser Täglich Brot* di Dudow analizzi a fondo la situazione del popolo tedesco, il contrasto che vi esiste tra gli elementi passivi e gli uomini che lottano per ricostruire il paese.

Der Rat der Götter (1) narra del ruolo tenuto dai trust tedeschi, I. G. Farben in testa, nell'avvento al potere del nazismo, nella preparazione della guerra d'aggressione, e nell'attuale fase di riarmo della Germania di Bonn. E' un film storico basato su una documentazione precisissima, che va dai documenti d'archivio del governo e del partito nazista agli atti stenografici del Processo di Norimberga, dal libro sulla I. G. Farben dell'americano Sasuly al trattato fondamentale di Albert Norden *Lehren Deutscher Geschichte. Zur politischen Rolle des Finanzkapitals und der Junker*. Vi sono minuziosamente analizzate le strutture della società tedesca, la causa reale dei movimenti politici, diplomatici e militari, l'atteggiamento dei diversi rappresentanti della società tedesca di fronte ai fatti dell'ultimo ventennio; vi sono rivelati i legami esistenti tra i trust internazionali, legami d'affari che non furono recisi neppure dalla guerra; vi è narrato in qual modo il popolo tedesco abbia tratto esperienza dalle sue sciagure, e quale sia la sua disposizione e coscienza attuale. Il film di Maetzig è estremamente complesso e denso di fatti, di riferimenti, di rivelazioni. E' caratterizzato da una netta posizione antifascista: tra l'altro (per la prima volta in un film tedesco) vi si vedono le tragiche documentazioni dei campi di sterminio nazisti, e sono analizzate le responsabilità del popolo tedesco nell'accettare l'hitlerismo.

Der Rat der Götter narra come il « consiglio degli dei », il gruppo dei maggiori capitalisti monopolisti tedeschi e internazionali (Standard Oil, Shell, Royal Dutch, ecc.) contribuí all'avvento di Hitler al potere, al rafforzamento della dittatura, alla politica « cannoni, non burro », all'aggressione contro l'Unione Sovietica, allo smercio dei gas usati nei lager di eliminazione, al salvataggio dei responsabili a Norimberga. Con uno stile preciso e acuto, Maetzig narra questi fatti « storici », in stretta fusione coi fatti « della storia »: la disperata resistenza dei democratici, lo sterminio dei comunisti tedeschi, l'evoluzione di un giovane scienziato che dall'esperienza trae la convinzione della necessità di passare nel campo dei partigiani della pace; fatti visti attraverso la creazione di personaggi tipici. L'ultima parte

(1) *Il consiglio degli dei*; scenario: Friederich Wolf e Philipp Geght; regía: Kurt Maetzig; musica: Hanns Eisler; operatore: Fried Behn-Grund; interpreti: Paul Bildt, Fritz Tillman, Willi Kleinau, Hans Georg Rudolph, Albert Garbe, Helmuth Hinzeman, Inge Keller.

del film è dedicata al tragico scoppio delle officine I. G. Farben a Ludvigshaven nel 1947, che dimostrò come i trust tedeschi avessero ripreso la fabbricazione di materiali bellici, e tra l'altro degli stessi gas che avevano venduto ai lager nazisti. In queste sequenze, Maetzig adotta decisamente un piglio epico, e procede per ampie e tragiche figurazioni corali.

Il film è notevolissimo per struttura e regía. Solo gli nuoce, in certi punti, una scenografia insufficientemente realistica. Lo scenario è assai ben elaborato (ne è autore Friederich Wolf, vale a dire uno dei migliori drammaturghi tedeschi contemporanei); la regía scava implacabilmente le azioni, le idee, la psicologia dei personaggi. Maetzig rifugge da stilizzazioni formali: si affida all'eloquenza dei fatti. E i fatti si svolgono in tutta la loro ampiezza: sono anni di tragica storia tedesca e mondiale che passano in queste immagini semplici e sintetiche, essenziali, in questa narrazione che procede per ampi blocchi di sceneggiatura, raccordati da invenzioni plastiche visivo-sonore.

Kurt Maetzig è regista che lavora simultaneamente sul piano storico-epico e su quello psicologistico-umano. Tale era la sua creazione nel precedente *Die Buntkarierten*, tale in questo *Der Rat der Götter*. Slatan Theodor Dudow invece parte dal piano psicologistico-umano per attingere il piano storico-epico. E' coerente, in questo, al suo primo film, quel *Kuhle Wampe* realizzato poco prima dell'avvento di Hitler al potere, che gli valse di entrare nella storia del cinema e di essere arrestato ed espulso dal suo paese. Con *Unser Täglich Brot* egli torna alla regía, dopo la lunghissima parentesi di inattività dell'esilio, e una parentesi teatrale che lo vide a Berlino, assieme a Bert Brecht, autore dei maggiori successi teatrali di questo dopoguerra tedesco.

Unser Täglich Brot (1) narra della famiglia Webers, una tipica famiglia berlinese piccolo-borghese, proletarizzata dalla guerra e dalla sconfitta, nell'anno 1946. Sul problema del pane quotidiano, i Webers sono divisi: v'è chi, come il padre, ritiene che senza capitali e soprattutto senza capitalisti non sia possibile ricostruire il paese; v'è chi invece, come il figlio maggiore e una delle sorelle, pensa che si debba ricostruire le fabbriche e farle lavorare anche partendo da zero, e senza nessuna prospettiva immediata di guadagno; e v'è chi invece pensa che non valga la pena di darsi tanto da fare, poiché è facile guadagnar denaro con la borsa nera, i traffici e la prostituzione. Questi conflitti lacerano irrimediabilmente la famiglia Webers, ma quel che è davvero notevole, è che Dudow li esprime e rappresenta con un profondo senso umano, con una estrema delicatezza, e doti assai ragguardevoli di psicologo. Egli parteggia apertamente per i personaggi

(1) *Nostro pane quotidiano*; scenario e regía: Slatan Th. Dudow; musica: Hanns Eisler; operatore: Robert Baberske; interpreti: Paul Bildt, Viktoria von Ballasko, Inge Lundgut, H. Hindemith, P. E. Roth, S. Schneider, Ina Haley, Irene Korb, Dolores Holve, Angelika Hurwitz, Gitta e Dorit Gunter.

positivi, ma esprime e rappresenta a fondo anche quelli negativi: e ciò arricchisce considerevolmente la maturità dialettica del suo film.

Questa famiglia Webers non è, ovviamente, isolata dal mondo circostante. La sua ventura è strettamente legata a quella del popolo berlinese, agli ambienti in cui vive e lavora. Il film narra quindi anche le vicende di una fabbrica distrutta, che gli operai ricostruiscono e dirigono: una fabbrica che lavora sotto la parola d'ordine « Piú trattori, piú pane ». Ed è appunto nel finale, allorché i destini dei vari componenti della famiglia Webers si sono realizzati e decisi, e chi ha voluto salvarsi s'è salvato e chi ha voluto perdersi s'è perso, che Dudow si porta, per conseguenza dei fatti sin lí narrati, sul piano epico, cantando la festa dell'uscita dalla fabbrica dei primi trattori destinati ai contadini cui la riforma agraria ha dato la terra.

Lo stile di Dudow è di una penetrante acutezza psicologica e umana. La sua « camera » serra davvicino i personaggi, li coglie nella loro piú intima realtà; esprime gli ambienti, e il senso del tema, questo pane quotidiano che tanto spesso manca, nell'angusta cucina dove la famiglia Webers s'è ridotta a campare. Un esempio sarà sufficiente a caratterizzare lo stile di Dudow: il vecchio Webers, ch'era amministratore della fabbrica Renner, non ne vuol sapere di andare a lavorare nella fabbrica ricostruita dagli operai guidati da suo figlio. Egli pensa che senza il signor Renner nulla sia legittimo e nulla sia possibile. Ma il padrone non risponde alle sue lettere; egli allora decide di andarlo a cercare. Vestito dei migliori panni della sua dignità piccolo-borghese, ecco Webers padre camminare nelle silenziose vie del quartiere dove abitava il suo padrone; ecco villa Renner, elegante e intatta. Webers entra, e percorre in silenzio i primi locali, lussuosi e intatti. Di colpo s'arresta: si trova dinnanzi al vuoto e alle macerie: metà della villa è stata polverizzata dalle bombe, il mondo del signor Renner è crollato, il signor Renner non c'è piú.

Salvo un momento di forzatura melodrammatica, *Unser Täglich Brot* è film compatto e coerente, assai ben realizzato sul piano sia della tecnica che dell'arte. Con esso, Dudow si riconferma regista di valore, non solo per l'importanza del tema trattato, per la bravura dimostrata nella realizzazione, ma anche per la scelta efficace degli attori e dei collaboratori, tra i quali primeggia Hanns Eisler, autore di una bellissima partitura musicale.

* * *

Un importante film storico ha realizzato il cinema cecoslovacco, con *Zocelenî* (1) di Martin Fric. Quest'opera, che narra con immagini dense e grigie la storia di uno sciopero di operai metallurgici a Kar-

(1) *La tempra*; scenario: Otokar Kirchner; regía: Martin Fric; musica: Jiri Sternwald; operatore: Jaroslav Tuzar; interpreti: O. Lukes, J. Ditetova, J. Mares, B. Hradil, F. Kovarik, N. Nademleinska, B. Vilsky, M. Tomaskova, K. Peyr, M. Holub, J. Skrdland, J. Shvalina.

lova Hut negli anni susseguenti alla grande crisi capitalistica del '29, è il miglior film che abbia realizzato sin qui il nuovo cinema cecoslovacco. Ecco la crisi, i crolli finanziari; ecco giungere alle fabbriche di Karlova Hut l'ordine di licenziare. Gli operai si oppongono, entrano in sciopero. Il padronato replica con la serrata. Ha inizio la lotta, dura e tragica. Gli operai devono lottare contro la miseria e la fame, contro i crumiri e i provocatori socialdemocratici, contro la polizia posta a guardia delle officine. Agenti dei padroni s'infiltrano nelle loro file, provocano il ferimento dei dirigenti dello sciopero. La protesta si estende nel paese, dilaga nelle fabbriche, giunge in parlamento. Gli operai decidono di occupare le loro fabbriche, s'incamminano verso di esse, guidati da due giovani, ora che i vecchi militanti sono caduti. Questa marea implacabile, che par giungere da tutti i punti dell'orizzonte, sale con un crescendo epico impressionante. Ecco le fabbriche, e i fucili puntati della polizia. Due mondi uno di fronte all'altro: dalla massa operaia s'alza il canto dell'Internazionale, i fucili sparano, nuovo sangue operaio bagna il selciato, un altro massacro è compiuto

Il film è realizzato da Martin Fric con una potenza ed un vigore eccezionali. La lotta di classe nel mondo capitalistico vi è rappresentata in tutta la sua reale durezza, nella sua concreta grandiosità epica. *Zoceleni* ricorda a tratti, la tragica bellezza della *Madre* pudovkiniana, il che invero, non è cosa di poco conto.

Di tema strettamente contemporaneo è *Priehrada* (1), film slovacco di Palo Bielik, il quale narra, or coi modi arguti della commedia or con forme drammatiche della costruzione di una diga in Slovacchia, e dei conflitti collettivi, di classe, e individuali, umani e psicologici, che vi s'accendono intorno. Della storia recente tratta, invece *Posledni Vystrel* (2) di Jiri Weiss, storia della resistenza operaia ai tedeschi a Moravska Ostrava, e della liberazione avvenuta ad opera dell'esercito sovietico. Weiss vi si dimostra regista di talento, ma il suo film risente assai di certe debolezze e incongruenze dello scenario: cosí come di analoghe insufficienze di elaborazione contenutistica risente l'opera di un altro giovane regista di talento, Stekly: difatti *Temno* (3), che narra del ruolo tenuto dai gesuiti in Boemia all'epoca della rivoluzione hussita e delle lotte religiose, non esprime compiutamente il carattere sociale e di classe dei conflitti rappresentati.

Notevoli sono, per tema e realizzazione, i due film che il cinema

(1) *La diga*; scenario: Palo Bielik, O. Jariabek, A. Zacek; regía: Palo Bielik; musica: L. Holubek; operatore: K. Krska; interpreti: A. Kautnik, G. Valach, M. Kralovicova, V. Durdik, J. Pantik.

(2) *L'ultimo sparo*; scenario: Milan Rusinski; regía: Jiri Weiss; musica: Jiri Srnka; operatore: Ferdinan Pecenka; interpreti: A. Klimsa, J. Kostka; A. Kral, C. Rabl, Z. Grygar, S. Krivda, F. Vypletal.

(3) *Le tenebre*; scenario e regía: Karel Stekly; musica: Jan Seidl; operatore: Jan Stallich; interpreti: T. Pistek, H. Friedlova, S. Majer, L. Bohac, E. Cupak, L. Svarcova, J. Rauser, J. Zitkova, Z. Kampf, J. Urbankova.

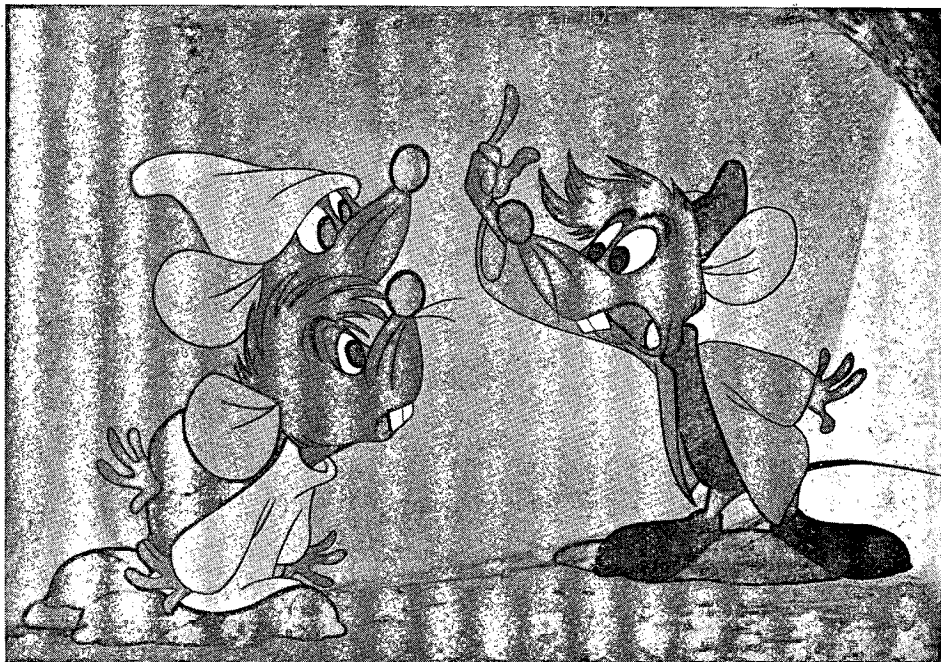
ungherese ha portato al Festival. *Szabone* (1), di Felix Mariaszy, tratta di un importante problema: quello della formazione di una nuova coscienza proletaria presso certi strati arretrati di donne entrate di recente nell'industria, e dei conflitti umani derivanti, nelle singole coscienze e tra le persone, dall'urto tra le vecchie concezioni morali e le nuove concezioni morali. Il film è realizzato con semplicità e calore, e un sincero interesse per il tema traspare dalle sue immagini chiare e dirette. *Ludas Maty* (2), di Kalman, Nadasdy e Ranody, è un gradevole film in costume, imperniato su un leggendario personaggio della letteratura popolare ungherese, il giovane guardiano d'oche Mattia, il quale per tre volte si vendica sul padrone, un signorotto feudale, del torto ricevuto. Di questo film è assai notevole l'interpretazione, e l'uso del colore, acutamente satirico e caricaturale in molte scene, e lirico e disteso in altre.

Rasuna Valea (3), film romeno di Paul Calinescu, tratta della costruzione della ferrovia Bumbosti-Livezeni, ad opera della gioventú. Attorno a questo lavoro (la cui rappresentazione conduce alle parti migliori del film, focose ed entusiaste) si annodano e snodano conflitti di diverso genere: l'evoluzione di certi personaggi, l'urto tra i costruttori e i sabotatori, la dura lotta contro la natura. Il modo schematico onde son trattati alcuni lati di questi problemi non permette al film di Calinescu di esprimere con la necessaria ampiezza il proprio tema, e ne costituisce il difetto piú evidente. E un analogo difetto è possibile riscontrare in *Kalin Orel* (4), film burgaro di Boris Borozanov, il quale narra alcuni episodi della vita di Kalin, eroe popolare delle lotte del popolo bulgaro per la sua indipendenza sul finire del secolo scorso, e animatore dei primi moti socialisti in Bulgaria. Accanto a belle sequenze espressive e drammatiche, che chiaramente illuminano particolari momenti della storia bulgara dell'ottocento, *Kalin Orel* ha pure momenti secondari, non essenziali ai fini della rappresentazione del tema, oppure spunti importanti mal sviluppati in sede di sceneggiatura. Da un punto di vista generale, è possibile notare che i difetti di questi film derivano prevalentemente da una insufficiente elaborazione del soggetto e della sceneggiatura, mentr'invece i registi, gli attori e i tecnici si dimostrano dotati e personali nel loro lavoro.

(1) *Il suo successo*; scenario: Gyorgy Szinetar, Peter Bacso e Tamas Banovics; regía: Felix Mariaszy; musica: G. Ranky; interpreti: Kornelia Sallay, Sandor Poesi, Eva Rtkai, Adam Szirtez, Erzsi Somogyi, Gabor Szabo.

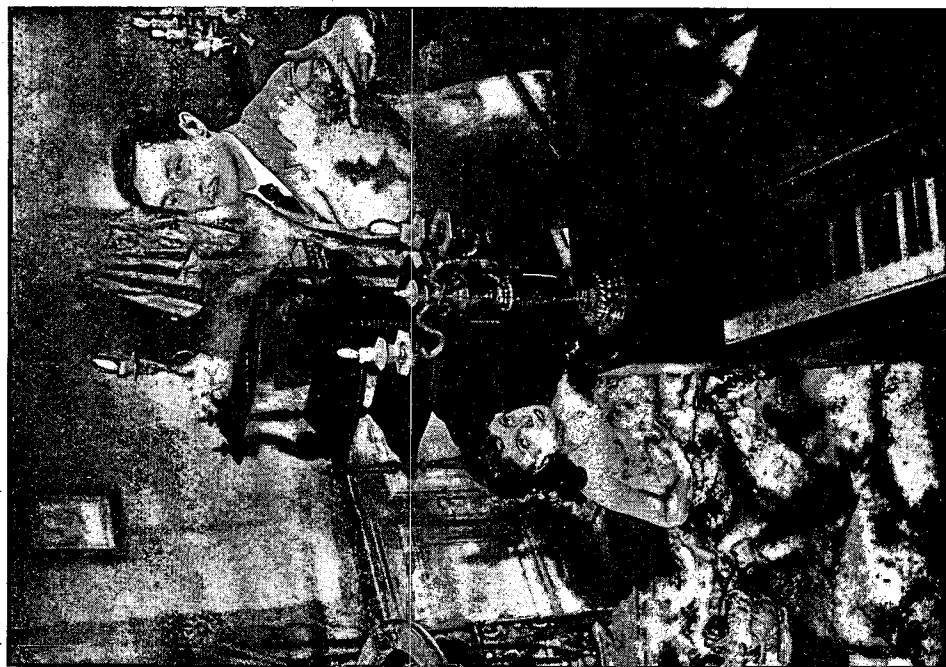
(2) *Mattia il brigante*; scenario: G. Szinetar; regía: Kalman, Nadasdy e Ranody; operatore: B. Hegyi; interpreti: Imre Szos, Teri Horvath, Marika Szemes.

(3) *La valle risonante*; scenario: Mircea Stefanescu; regía: Paul Calinescu; operatore: Wilfried Ott; interpreti: E. Anghelescu, G. Barton, R. Boligan, A. Chiauaru, F. Dimitrescu, M. Olèscu.

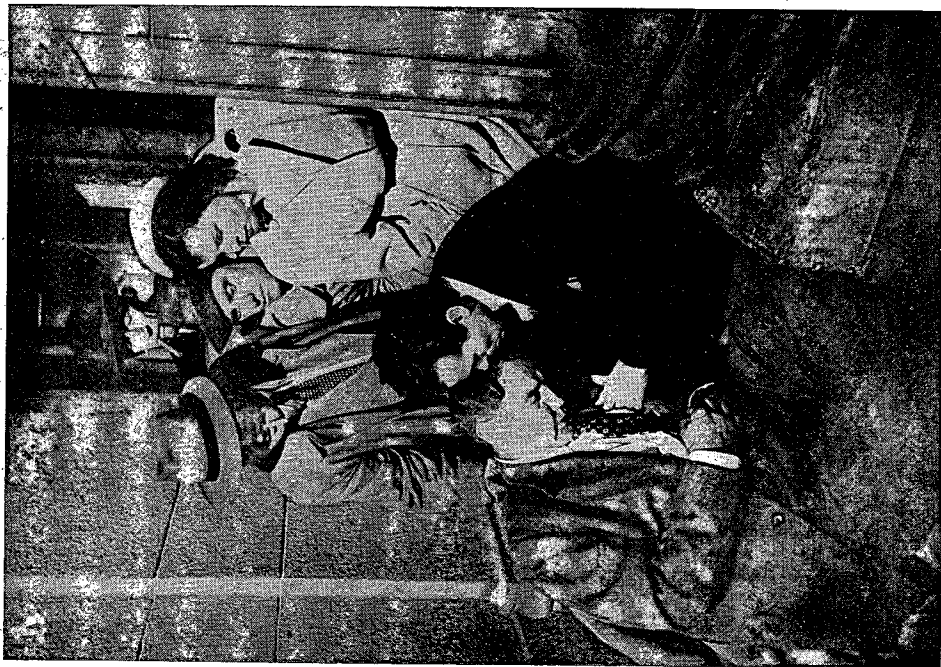
(4) *Kalin Orel*; scenario: Orlin Vassilov; regía: Boris Borozanov; musica: Parachkov Hudziev; operatore: Vassil Holiolcev; interpreti: Ivan Dimov, Boris Gancev, Maria Jasnikova, Petrana Lambrinova, Gence Dimitrov, Constantin Kissimov, Stefan Petrov, Stefan Savov.

CINDERELLA (U.S.A.) *di Walt Disney*

STROMBOLI (Italia) *di Roberto Rossellini*

MOSTRA DI VENEZIA

CAGED (U.S.A.) — *di John Cromwell*

LA RONDE (Francia) — *di Max Ophüls*

MOSTRA DI VENEZIA

DIEU A BESOIN DES HOMMES (Francia) *di Jean Delannoy*

ALL THE KING'S MEN (U. S. A.) *di Robert Rossen*

BAJAJA (Cecoslovacchia) *di Jiri Trnka*

GIVE US THIS DAY (Gran Bretagna) *di Edward Dmytryk*

UNSER TAGLICH BROT (Germania Orientale) *di Slatan Th. Dudow*

KALIN OREL (Bulgaria) *di Boris Borozanov*

ZOCELENÌ (Cecoslovacchia) *di Martin Fric*

ZHUKOVSKI (U.R.S.S.) *di V. I. Pudovkin e D. Vassiliev*

FESTIVAL DI KARLOVY VARY

PADENIE BERLINA (U. R. S. S.) *di Mikhail Ciaureli*

FIGLIE DELLA CINA (Cina) *di Ling Fung e Tse Ciang*

SZABONE (Ungheria) *di Felix Mariaszy*

STRANGE VICTORY (U. S. A.) *di Leo Hurwitz*

Di eccellente fattura tecnica è *Certuv Zleb* (1), film polacco diretto da Aldo Vergano con la collaborazione di Tadeusz Kanski, ma anche in questo caso lo scenario non ha approfondito tutti i motivi del tema e del soggetto. *Certuv Zleb* narra della lotta delle guardie di frontiera contro i contrabbandieri che tentano di trafugare opere d'arte, dell'evoluzione psicologica di un giovane montanaro il quale viene rieducato nell'ambiente del nuovo esercito popolare polacco. Questo tema interessante è stato diluito in sede di scenario e sceneggiatura, ed ha perduto parecchio della sua naturale incisività, riguadagnandola in parte con i suoi sviluppi avventurosi e drammatici, che il regista ha assai ben congegnato e realizzato.

Al Festival di Karlovy Vary la Cecoslovacchia ha presentato anche due film di marionette, *Bajaja* di Jiri Trnka, lungometraggio; e *Kral Lavra* di Karel Zeman, cortometraggio: ma queste opere meritano un discorso a parte, da inquadrare nel panorama piú ampio della scuola cocoslovacca del film di marionette.

* * *

Come e perché William Wyler sia passato dal realismo di *I migliori anni della nostra vita* al formalismo di *The Heiress* (2) è problema estremamente interessante. Che questo passaggio non sia di completa soddisfazione del regista traspare dalla regía stessa del suo recente film, ch'è gelida e composita, calcolata a freddo e risolta come un teorema. Opera di un gusto preciso, e dotata di una buona tecnica, e non priva di certi accenni polemici contro il feticismo del danaro (i quali però rimangono secondari e astratti), *The Heiress* è una bella dimostrazione della legge di nascita del formalismo. In prima approssimazione, questa legge dal film di Wyler si può dedurre cosí: allorché un regista deve affrontare un tema con certe determinate limitazioni aprioristiche, non ha altra via di scampo che la ricerca formalistica, che il tentativo di coprire con la bellezza in sé delle immagini e dei ritmi le insufficienze della trattazione, le zone buie e impossibili a trattare. Per quanto tratta da James, la vicenda di *The Heiress* è priva di sostanziale interesse, cosí come il regista ha dovuto girarla. Conscio di ciò, momento per momento Wyler ha cercato di supplire alla scarsa sostanza del dramma con uno spiegamento completo dei suoi mezzi tecnici e delle sue risorse stilistiche: tutti elementi, però, che rimangono al di qua del tema, e di quel ch'esso implica.

(1) *La gola del diavolo*; scenario: Tadeusz Kanski; regía: Aldo Vergano; musica: Kazimierz Serocki: operatore: Adolf Forbert; interpreti: Tadeusz Schmidt, Alina Janowska, Wladyslaw Kaczmarski, Tadeusz Kanski.

(2) *L'ereditiera*: scenario: Ruth e Augustus Goetz; regía: William Wyler; musica: Aaron Colpand; operatore: L. Tover; interpreti: Olivia de Havilland, Montgomery Clift, Ralph Richardson, Miriam Hopkins, Vanessa Brown, Mona Freeman, Ray Collins, Betty Collins, Selena Royle, Paul Lees, Harry Antrim, Russ Conway, David Thursby, Betty Linley.

Bisognerà proprio che, una volta o l'altra, la nostra cultura cinematografica s'occupi della cinematografia americana indipendente. Ipnotizzata dalla pubblicità hollywoodiana, essa persiste nell'ignorare l'esistenza di un cinema davvero americano, e non hollywoodiano: di un cinema libero sia dal grande capitale monopolistico e finanziario, che dalle influenze politiche governative. E' in conseguenza di questa trascuratezza che certi nostri critici gridarono al miracolo dinnanzi a *The Quiet One* di Mayers, e giunsero a sostenere che v'eran palesi le influenze del cinema italiano neo-realista, non sospettando neppure che *The Quiet One* apparteneva ad una scuola organica, specificamente nazionale, ch'era il frutto di una tradizione realistica del cinema americano.

A questa scuola appartiene pure *Strange Victory* di Leo Hurwitz, che qualche critico dovrebbe già conoscere, in quanto venne proiettato ad una recente Mostra veneziana, per esser subito scacciato dalla competizione e rimandato ex abrupto oltre Atlantico.

Srange Victory (1) è, in sostanza, un « essai » sul problema piú scottante della vita americana di questo dopoguerra. Composto quasi esclusivamente da materiale documentario montato secondo una sceneggiatura dialettica, esso si pone la seguente domanda: perché abbiamo combattuto contro il nazismo e il fascismo, se fenomeni nazisti e fascisti han libero corso in casa nostra? Strana vittoria, la nostra, se dopo la disfatta della Germania hitleriana, tornando a casa troviamo gli ebrei perseguitati, i negri linciati, le sinagoghe devastate, i sindacalisti operai alla mercé delle polizie private del padronato.

Strange Victory soffre di una grave limitazione: pone la domanda, ma non dà la risposta. Ciononostante, è opera di acuta concezione e in piú punti di vigorosa realizzazione. I documenti sono coordinati in una narrazione a volte sconvolgente, tale è la forza polemica e pamphletistica che ha animato il regista. Una sceneggiatura estremamente calcolata (a volte fin troppo intellettualistica) chiarisce il pensiero dell'autore con l'evidenza dei fatti raccolti. E l'amara constatazione, strana vittoria, percorre come un brivido le livide e grigie immagini di questo breve film realizzato con pochi mezzi ma con grande amore: che è, in certe condizioni, l'unico modo per far cinema degnamente, in modo serio, e senza compromessi di sorta.

Se oggi Wyler è passato a girare accademiche storie di gelosia e passione, e se Hurwitz non ha piú nemmeno la possibilità di parlare, peggiore è il caso di Edward Dmytryk, attualmente incarcerato nel suo paese per essersi rifiutato, siccome gliene dava diritto la Costituzione americana, di render palesi le sue affiliazioni sindacali e politiche. La sua attuale condizione lumeggia assai bene l'attuale situazione del cinema hollywoodiano, poiché Dmytryk dovette girare il suo

(1) *Strana vittoria*; scenario e regía: Leo Hurwitz; musica: David Diamond; operatore: Peter Klushanok e George Jacobson; interpreti: Virgil Richardson, Cathey Mac Gregor, Sophie Maslow, Jack Handerson, Robert P. Donley.

Give us This Day in Inghilterra, e che un film simile oggi non sia piú permesso a Hollywood è fatto che induce ad amare riflessioni.

Give us This Day (1) è, in certo senso, il miglior film che Dmytryk abbia realizzato sin qui. E diciamo in certo senso, poiché esso è per molti aspetti piú maturo e significativo dei precedenti film di questo, ch'è il regista di maggior talento che abbia rivelato l'America nel dopoguerra; rispetto a *Till the End of Time* e a *Crossfire*, qui maggiore è il calore umano, piú profonda la passione, maggiore la partecipazione del regista ai suoi personaggi e alla loro vicenda. Ma che *Give us This Day* manchi di quella prospettiva di luce che rendeva trionfale il finale di *Till the End of Time*, e coscientemente sicuro il finale di *Crossfire*, se è storicamente spiegabile con la mutata situazione storica, e con l'esperienza personale del regista, è pur sempre un fatto limitativo.

Abbiam voluto porre subito in luce il lato debole del film, per aprire il terreno alla comprensione della sostanza del film. *Give us This Day* è una patetica e commossa rivendicazione della dignità umana, dell'amore, della vita serena, della solidarietà. Questa rivendicazione nasce in circostanze specifiche, la New York degli anni dal 1922 al 1930, dove la somma di 500 dollari, necessari al muratore italiano Geremia per avere una casa, è un mito irragiungibile e tragico.

Tutto il film gravita attorno a questa cifra, e alla concreta situazione di vita degli operai sui quali le conseguenze della crisi del '29 si abbattono con tutta la loro cieca violenza. In quelle misere case popolari, sovraffollate e tetre, quale dignitosa vita umana possono vivere Geremia e i suoi? Allorché la disoccupazione porta la fame in quelle povere famiglie che cosa, se non la solidarietà operaia, potrà gettare un barlume di luce sul grigiore allucinante della vita? E' parso a qualcuno che *Give us This Day* raggiunga il massimo di drammaticità nella terribile sequenza di Geremia che muore sotto l'inesorabile colata di cemento, e nelle tragiche parole con cui Annunziata commenta le decisioni della compagnia di assicurazione, che le concede per la morte del marito la somma necessaria all'acquisto della casa, ora che Geremia non c'è piú. Questi due momenti del film sono certo assai belli, e densi di significato e risonanza. Ma noi vorremmo prestare maggior attenzione anche ai tanti e tanti accenni sparsi nel film, che son poi quelli che ne costituiscono il tessuto connettivo, e ne assicurano la piena coerenza artistica. Non v'è dettaglio che sia sfuggito a Dmytryk per rappresentare, esprimere, chiarire i personaggi e la loro storia, e la condizione umana e sociale di cui essi sono la generalizzazione. Si pensi alla continua dialettica tra l'aspirazione dei giovani sposi ad una vita serena e d'amore, e le concrete circostanze che si abbattono su di loro con una naturalezza che ben riconosce veritiera chi abbia anche una minima esperienza della vita

(1) *Dacci oggi...* (*Cristo fra i muratori*); scenario: Ben Barzman; regía: Edward Dmytryk; musica: B. Frankel; operatore: C. Pennington Richard; interpreti: Sam Wanamaker, Lea Padovani, Kathleen Ryan, Bonar Colleano.

popolare; si pensi alle continue, sottili notazioni che illuminano la storia e il suo sviluppo; o, per esempio, alla scena piú atroce del film, quella della cocente vergogna provata dall'operaio disoccupato, allorché si accorge che Geremia lo ha scorto nell'attimo, in cui, disperato, aveva teso la mano per elemosinare, scena resa ancor più profonda dal gesto di Geremia che volge il capo per non vedere, e realizzata con una delicatezza ed un pudore estremi; o alla scena piú profonda del film, quella in cui gli operai decidono di lasciare al piú disperato di loro l'unico posto di lavoro offerto nel momento piú acuto della generale disoccupazione, scena ch'è pari, per bellezza, anche a quella della rinnovata solidarietà tra i muratori e Geremia, dopo l'incidente occorso a Luigi. Di scene siffattamente significative, realizzate con un sincero senso di partecipazione e una tecnica oltremodo espressiva, *Give us This Day* è ricchissimo: e son esse che costituiscono la ragione artistica del film, nel loro quieto disporsi l'una accanto all'altra, senza nessuna accentuazione che rompa i loro legami dialettici, concettuali ed emozionali .

Il cinema francese era presente a Karlovy Vary con due film per cosí dire ufficiali, e con alcuni documentari di produzione indipendente, tra i quali si è rivelato assai notevole *La bataille pour la paix*. *Jour de fête* è assai noto da noi, e in questo bilancio non rientrerebbe se non sotto la visuale dell'accoglienza che ha avuto da parte del pubblico di Karlovy Vary, ch'era formato da cineasti, udarnik, semplici operai ed impiegati. Ma se il film di Tati ha scarsamente interessato, nutrite e vivaci sono state le discussioni su *La beauté du diable*. Film positivo o film negativo? Film artisticamente completo, o frutto di una incertezza e risultato di compromessi? L'opinione prevalente è stata che stavolta Clair non ha avuto le idee chiare, e non è riuscito ad esprimere a fondo e con la necessaria limpidità (quella limpidità che gli era tipica !) la materia cui aveva posto mano.

Dell'equipe Fernandez-Figueroa, il Messico ha presentato *Pueblerina* (1), una semplice vicenda contadina sul tema caro a Fernandez, il diritto all'amore e alla libertà della gente semplice di contro alla prepotenza dei ricchi, amplificata dall'arte fotografica di Figueroa, della quale bisognerà pur dire che, se troppo spesso scivola nel formalismo, ancor piú spesso si pone all'altezza della grande pittura d'affresco messicana. E questo, per ristabilire un poco il senso delle proporzioni, poiché dopo aver estremisticamente gridato al miracolo, molti critici oggi altrettanto estremisticamente cominciano a negare il valore artistico della fotografia di Figueroa, il che è un'esagerazione di dubbio gusto.

(1) *La contadina*; scenario e regía: Emilio Fernandez; musica: Antonio Diaz Conde; operatore: Gabriel Figueroa; interpreti: Columba Dominguez, Robert Canedo, Arturo Soto Rangel, Manuel Donde, Ismael Peres, L. A. Castaneda, Enriqueta Reza.

Al Festival la Norvegia ha inviato *Gategutter* (1), di Ulf Greber e Arne Skouen, film piuttosto scialbo e di un populismo di maniera, basato sulle vicende di una banda di ragazzi poveri visti prevalentemente in quanto ladri e disonesti. Se gli autori han voluto denunciare l'esistenza di un problema sociale della gioventú nel loro paese, non vi sono riusciti; se volevano invece dire che dopo tutto le cose da questo punto di vista non van talmente male in Norvegia, non vi son riusciti egualmente, perché la soluzione pseudo-legalitaria del loro film è contraddetta da tutta la vicenda che la precede, e dall'ambientazione in cui essa è campata.

* * *

Numerose sono le conclusioni che si posson trarre dai risultati del Festival di Karlovy Vary. La piú importante tra essa è che non è affatto vero che *il* cinema traversi oggi una grave crisi. Che certe cinematografie traversino una grave crisi, è un conto; ma che queste cinematografie debban essere considerate *il* cinema, non è né giusto né esatto. Per evitare simili errori di giudizio, è però necessaria una conoscenza davvero internazionale della produzione cinematografica. Questa conoscenza larga non sarà mai il frutto di un'elargizione, ma sarà realizzabile solo se gli uomini di cultura, alleati alla parte migliore del pubblico, chiederanno di veder esaudito un loro fondamentale diritto: quello di conoscere le opere migliori di *tutte* le cinematografie che davvero contano sul piano della cultura e dell'arte del film. Diversamente, monca sarà la loro cultura, e imprecisi e opachi i loro giudizi.

Glauco Viazzi

(1) *I ragazzi della strada*; scenario: Arne Skouen; regía: Ulf Greber e Arne Skouen; musica: Gannar Soenstevold; operatore: Ragnar Soerensen; interpreti: Tom Tellefsen, Ivar Thorkildsen, Pal Bang-Hansen, Sven Byhring, Per Arno Knobelauch, Per Frisli, Ella Hval, Finn Bernhoft, Eva Steen, Garsten Winger.

Note

Decadenza del cinema americano

Da molti anni ormai il cinema americano vive sulla rendita lasciatagli dai pionieri: Griffith, Thomas Ince, Mack Sennett, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks senior sono stati gli inventori del cinema americano, sono stati loro ad imporre a tutto il mondo il prodotto « made il USA » Di questa rendita Hollywood ha beneficiato, attivamente e proficuamente, non solo dal lato economico, ma anche da quello artistico, fino ad una dozzina di anni fa. Ma da quest'ultima epoca, i moduli, gli schemi, le scoperte di quei pionieri sono venuti esaurendosi sempre piú, ed una crisi si è aperta negli « studios » californiani; una crisi che, come ha acutamente osservato Edward Dmytryk in un suo articolo, può essere qualificata come crisi di soggetti.

Che questa dei soggetti sia la sostanza effettiva e reale della decadenza della cinematografia americana è fuori di dubbio. Raramente, e sempre con mille compromessi e mille riserve, il film americano affronta oggi argomenti di attualità; argomenti strettamente legati ai problemi o, piú semplicemente, alla vita contemporanea, unica fonte possibile di rinnovamento e di interesse. Tuttavia, non è questo il solo aspetto della crisi che travaglia l'industria hollywoodiana del cinema, la quale da qualche tempo dimostra di aver esaurito anche le proprie risorse tecniche, intendendo con questo termine la capacità di organizzare, di metter su uno spettacolo soddisfacente in quanto e solo come spettacolo, cioè come confezione artigiana richiedente un mestiere solido, il concorso della fantasia, dell'intelligenza e del buon gusto, ma non dell'ispirazione.

Una delle piú immediate prove della crisi dei soggetti è data, ad esempio, dall'abbondanza delle riedizioni, dei rifacimenti, con altri registi, con altri interpreti, con altri collaboratori tecnici e professionali, di film già affermatisi in epoche diverse. In linea di massima, questi rifacimenti sono stati sempre di gran lunga inferiori agli originali, confermando, in via pregiudiziale, l'impossibilità di ottenere non solo risultati artistici, ma anche commerciali, con soggetti non piú suscettibili, perché fuori dalla realtà odierna, di interessare; ancorché la loro fattura presenti dei meriti rispetto ai predecessori, in conseguenza dell'impiego di mezzi tecnici perfezionati.

Ma la maggior parte di queste riedizioni ha dimostrato qualcosa di piú significativo ancora, nel senso, appunto, cui innanzi si accennava. Si potrebbe al riguardo sciorinare una serie assai lunga di esempi. Ne

abbiamo fatta una ristretta scelta, prendendone alcuni che, per le loro caratteristiche, meglio soddisfano alle esigenze puramente indicative delle nostre osservazioni.

Si prenda, ad esempio, l'abbastanza recente Sposarsi è facile ma... (Easy to Wed). *Il soggetto di questo film è lo stesso di* La donna del giorno (Libelled Lady), *passato sui nostri schermi esattamente dodici anni addietro.* La donna del giorno *l'aveva diretto Jack Conway e l'avevano interpretato Jean Harlow, Mirna Loy, William Powell e Spencer Tracy: William Powell era il giornalista incaricato di compromettere l'eriditiera che aveva querelato il suo giornale; stava al posto di Van Johnson, nell'odierno* Sposarsi è facile ma..., *e al posto di Esther Williams c'era Myrna Loy. Jean Harlow e Spencer Tracy sostituivano rispettivamente Lucille Ball e Keenan Wynn. L'identità della trama lascia comprendere facilmente come* La donna del giorno *non fosse per niente un film eccezionale; era un tipico esemplare di prodotto medio, avente il solo intento di distrarre, di divertire. Regista, sceneggiatori e interpreti avevano, entro questi limiti, fatto del loro meglio e, in conclusione, ne era uscito un filmetto nel quale « gags » visivi e parlati si susseguivano a rotazione, raggiungendo pieni e convincenti effetti d'ilarità. I risultati ottenuti, su questo stesso piano, da* Sposarsi è facile ma... *è dato a tutti di constatare: una sola « trovata » di una qualche originalità (quella della caccia alle anitre) e anch'essa accuratamente, quasi si direbbe premeditatamente, sciupata, tanto incomprensibile appare il suo mancato sfruttamento, da un regista e da uno sceneggiatore privi di sensibilità umoristica.*

Esempi piú gravi, piú determinanti: i rifacimenti di Amanti senza domani, *di* Le vie della fortuna, *di* Convegno d'amore. *La prima edizione di* Amanti senza domani (One Way Passage), *risale al 1932, la regia era di Tay Garnett e l'interpretazione di William Powell e Kay Francis. Il film si ricorda ancora oggi per la sensibilità e la delicatezza con le quali il regista aveva svolto la vicenda, imperniata sull'amore senza speranza di un condannato alla sedia elettrica e di una donna malata con i giorni di vita contati. I produttori americani ad un certo momento hanno pensato che non sarebbe stato male rispolverare quella storia cosí commovente, vista l'opportunità di non realizzarne altre piú aderenti alla vita contemporanea dell'America. Edmund Goulding, come regista, e Merle Oberon e George Brent in qualità di attori, si sono prestati al giuoco e ne è venuto fuori* Trovarsi ancora (Till we meet Again), *uscito sugli schermi italiani nel 1946. Risultato: un film convenzionale e lacrimogeno, come tutti ricorderanno.*

Un altro film di soffusa delicatezza era stato, nel 1935, Le vie della fortuna (The Good Fairy), *diretto da William Wyler, sulla base della commedia di Ferenc Molnar, per l'interpretazione di Margaret Sullavan e di Herbert Marshall: un bell'esempio di commedia ironico sentimentale, ricca di accenti umani. Un bel giorno, anzi un brutto giorno, ai produttori americani è venuto in mente di rifare quel vecchio film e al*

posto della espressiva e brava Margaret Sullavan hanno messo Deanna Durbin, con tutte le relative esibizioni canore. Il nuovo film (It's All Yours), *in Italia, è stato intitolato* Brivido d'amore: *è appena sufficiente dargli un'occhiata, tanto per avere la dimostrazione della raffinatezza raggiunta dai cinematografari americani nella distruzione cosciente e costante del gusto e dell'intelligenza.*

Un ultimo esempio, altrettanto indicativo della gravità dello scivolone in basso del cinema americano nel breve spazio di dieci anni. Nel 1933, *Stephen Roberts realizzò un film dal titolo* Convegno d'amore (One Sunday Afternoon), *i cui protagonisti erano Gary Cooper e Fay Wray: un film fine, delicato e fragile; perfetto nella caratterizzazione dell'epoca e dell'ambiente ottocenteschi. Dieci anni dopo, lo stesso soggetto ha fornito la trama a* Bionda fragola (The Strawberry Blonde) *di Raoul Walsh. Ora, Walsh non è il primo venuto e, dunque, ha saputo dare al film (interpretato da James Cagney, Olivia de Havilland e Rita Hayworth) un certo brio. Ma quale differenza tuttavia.*

Pochi anni sono bastati perché questo soggetto perdesse tutta la sua levigata grazia e di esso solo si prendessero in considerazione gli effetti piú plateali, piú grossolani. Cosa, dunque, è mai accaduto in questi anni negli stabilimenti hollywoodiani? Tante cose, si può dire. Ad esempio, che oggi un Comitato per le attività antiamericane ha potuto mettere sotto inchiesta e allontanare dal lavoro produttori, soggettisti e sceneggiatori con la testa sulle spalle e che registi come Edward Dmytryk sono oggi costretti a lasciare precipitosamente la costa californiana per lidi oltreoceanici, oppure chinare la testa ed adattarsi a realizzare film su ordinazione, magari riedizioni di vecchi successi artistici e commerciali, come recentemente è successo ancora una volta a Edmund Goulding, che ha dovuto metter le mani sul romanzo di Somerset Maugham Of Human Bondage, *dal quale John Cromwell, per l'interpretazione di Bette Davis e di Leslie Howard (sostituiti da Eleanor Parker e Paul Henreid), trasse uno dei piú interessanti e dei piú importanti film americani del* 1934 *passato sui nostri schermi con il titolo* Schiavo d'amore.

Lorenzo Quaglietti

A proposito del demoniaco nell'arte

Riceviamo dal Prof. Enrico Castelli e pubblichiamo la seguente nota con una risposta di Umberto Barbaro:

Ho letto la breve nota che Umberto Barbaro ha scritto nell'ultimo articolo di Bianco e Nero *a proposito del cortometraggio* Il Demoniaco nell'Arte. *Ritengo opportuno far presente ai lettori della rivista che è vero che chiesi al signor Barbaro un giudizio sul documentario, ma lo chiesi al tecnico del cinematografo e non allo storico della cultura, perché sotto questo aspetto non conosco la sua esistenza. Invece ho letto con sorpresa che Umberto Barbaro scrive non come filmologo ma come storico del pensiero. Ed è per questo che chiedo ospitalità al*

Direttore della Rivista non per rispondere al signor Barbaro che può credere quello che a lui piú piace e scandalizzarsi a freddo forse sollecitato da doveri di partito, ma per far presente ai lettori che ingenuamente credessero il recensore un uomo erudito intorno ai movimenti spirituali del XV e XVI secolo, che i quadri degli illustri pittori Bosch, Huys, Lucas Van Leiden e Bruegel rappresentano delle tesi dottrinarie ben precise e non sono figurazioni fantastiche di artisti piú o meno noti. Sono pittori-teologi che appartengono ad una certa scuola (al movimento derivato da correnti ruysbroeckiane) e sostengono tesi teologiche sociali che non coincidono con quelle professate dagli appartenenti agli attuali partiti di estrema sinistra. Su queste tesi è stato scritto in proposito da uomini di alta cultura. Il recensore ignora l'opera del Fraenger (Das Tausendjaehrige Reich) del Bax e molte altre, anzi sembra ignorare tutto. Nulla di male ma perché scrivere can tanta presunzione senza sapere? perché darsi il tono di storico della cultura quando si è estranei a questa cultura ed ai problemi filosofici inerenti?

Nessuna arbitrarietà d'interpretazione, nessuna degradazione d'arte, "fedele al soggetto esterno e mai alla ragion d'essere dei quadri" scrive il recensore. Ma che sa dei movimenti ruysbroeckiani e del pensiero teologico che risale al Tauler, il signor Barbaro?

Proprio perché "fedele alla ragion d'essere del quadro", le tesi sostenute sono apparse interessanti agli studiosi seri, fedele quella ragion d'essere *per indagar la quale occorre conoscere le sottili polemiche religiose e politiche del periodo della riforma.*

Il documentario segue un filo molto chiaro. Non piace al signor Barbaro perché conduce forse alla conclusione che ben si adatta al famoso quadro di Bosch Il trasporto della Croce: « *la libertà promessa dal serpente è divenuta la schiavitú delle basse passioni. Mostruosi esseri senza nome... la massa incoscente schiava dei propri istinti e di quelli altrui... un numero, solo un grande numero...* ». *Pazienza. Il documentario è piaciuto alla giuria del Festival Internazionale dei Cortometraggi a Parigi che lo ha ritenuto degno del premio "Canudo" per il miglior film sulle arti plastiche, è piaciuto ai dirigenti della televisione di Londra che lo hanno prescelto per la proiezione. La tesi è stata oggetto di discussione in varie università straniere.*

Il recensore può ignorare tutto ed in quanto ad ignoranza la sua prosa è un documento significativo, ma perché usare parole risonanti e formulare giudizi temerari?

Enrico Castelli

Ruysbroeck, Tauler, Fraenger, Bax a parte, cioè a parte tanta pseudo-cultura di cui l'illustre prof. Castelli appare inzafardato, egli non ha capito:

che Giulio Cesare non poteva farsi fotografare perché non era stata inventata la macchina fotografica: cioè che il pensiero degli artisti dei secoli passati non è mai il nostro;

che le opere dei grandi artisti durano perché al di là degli accidenti del contenuto esterno è in loro una umanità che sopravvive lungamento al cadere delle istituzioni;

che frantumare opere d'arte e rimontare i pezzettini a proprio gusto significa distruggerne la forma; e poiché la forma è la portatrice del contenuto profondo significa propriamente trasgredire la "ragion d'essere dei quadri";

che, Tauler, Ruysbroeck, Fraenger e Bax a parte, né il contenuto esterno né quello profondo di Bosch, Huys, Van Leiden, Bruegel s'avvicinano a quel tessuto di assurdità che è l'esistenzialismo cristiano.

Per non aver capito queste facili cose varrà la pena di istituire un premio di filosofia "Paneroni" da affiancare al premio "Canudo" già ricevuto dal prof. Castelli per il cinema.

Quanto alla prosa nessuna persona che abbia fatto le scuole medie scriverebbe "l'illustre poeta Leopardi", ma tutti scriviamo l'illustre prof. Castelli.

E facciamogli grazia del fine gusto dei "doveri di partito" proprio perché non ci muove verso lui nessun partito preso.

U. B.

Precisazione ad una lettera

Mi spiace che, con la sua lettera pubblicata da Bianco e Nero (XI, 10, *ottobre* 1950), *Luigi Pestalozza non abbia voluto discutere l'interpretazione ch'io avevo dato ad un suo articolo sui rapporti tra musica e film, e che si sia limitato, in sostanza, a rimproverarmi di avergli fatto dire essere Hindemith un dedocafonico, di avergli attribuito la paternità di posizioni da lui né pensate né esposte, e di aver inteso in modo « piuttosto arbitrario » il suo scritto.*

Peccato, poiché poteva venirne una discussione interessante, e forse proficua, soprattutto nel caso di un allargamento del dibattito, dell'intervento di altri specialisti, saggisti, critici, registi, musicisti.

Nella mia notarella sulla musica e il film, io avevo cercato di precisare, dal punto di vista della critica cinematografica, una situazione; di porre un problema, avanzare la proposta di una direzione di lavoro, e aprire un dibattito (onde la forma pamphletistica, che non vorrei il Pestalozza avesse interpretato come mia presa di posizione preconcetta o malevola nei suoi riguardi).

Io sono un lettore disattento, svagato, e fors'anche di scarso comprendonio. Devo purtuttavia ammettere che, quella volta, quell'articolo del Pestalozza l'avevo letto bene, e capito meglio. In La musica nell'evoluzione del linguaggio cinematografico, *il mio amabile contraddditore, dopo aver notato che attualmente, nella maggioranza dei casi, la musica nel film ha carattere di « riempitivo » o di semplice sottolineatura di situazioni drammatiche e stati psicologici, osservava: questo modo di far musica per film corrisponde ad una vecchia estetica, l'estetica « contenutistica », la quale cosidera la musica come mezzo descrittivo di sentimenti, le affida una funzione narrativa e pittorica, eccetera.*

Dopo di che, egli indicava come viene concepita oggi — a parer suo — la musica. Da questa frase, io avevo tratto una citazione, dicendo: ciò auspica il Pestalozza.

Devo anzitutto osservare che la prima parte dell'articolo La musica nell'evoluzione del linguaggio cinematografico *peccava, a mio avviso, di astrattezza. Il Pestalozza non vi faceva la minima esemplificazione; quindi, presentando un panorama della musica per film coerente e compatto, e* tutto negativo, *non teneva conto della realtà. Mi pare semplicistico il sintetizzare in tal modo la questione, specie se teniamo conto del fatto innegabile che hanno scritto musica per film Prokofiev e Honegger, Shostakovic e Milhaud, Kaciaturian e Copland, Eisler e Petrassi, Kabalevski e Britten, Kurt Weill e Auric, e tanti altri: come ognun vede, artisti assai dissimili tra loro, tanto da militare in opposti campi estetici e culturali.*

Parimenti trovo astratto e semplicistico il voler ridurre la musica contemporanea nuova a due scuole formaliste, per di più appartenenti alla medesima tendenza estetica, da contrapporre a tutto il resto.

Comunque, il Pestalozza continuava dicendo: « Questo è il nostro punto di vista: che anche la musica cinematografica si volga verso i nuovi e accennati orientamenti estetici (*la sottolineatura è mia, G. V.*), *liberandosi dal contenutismo che la caratterizza »; e poi: « ... così potremmo finalmente non più avere un accompagnamento costante della musica all'azione cinematografica, ma* un disegno musicale, una specie di arabesco sonoro (*la sottolineatura è mia, G. V.*), *più o meno continuo... destinato sì a contribuire alla formazione del « clima » voluto dal film, ma strappato al compito descrittivo del « fatto » particolare, e posto in una sfera a sè ».*

Mi parve logico dedurne che il Pestalozza sosteneva l'adozione di una musica che fosse « realizzazione di ''idee'' puramente musicali, in una maniera astratta e quasi metafisica ».

Ma, mi si obietta, questa *frase era riferita a Hindemith; e che c'entra Hindemith con la scuola dodecafonica? Il suo « bachiano » « pensare per suoni », che c'entra con la « disintegrazione » dodecafonica?*

Io avevo scelto quella frase, per la mia citazione, poiché essa mi pareva tipica, e specifica e sommamente indicativa della posizione del Pestalozza (nonché di un intero gruppo di giovani intellettuali). Inoltre, quella frase, a mio parere, era assai più adatta a definire la musica dodecafonica che non quella di Hindemith. Comunque, essa era riferibile, nella sua accezione più larga, sia a Hindemith che ai dodecafonici.

Di questo è del resto convinto, io credo, e per primo, il Pestalozza, allorché contrappone sia *Hindemith che i dodecafonici alla « estetica musicale ormai superata » da lui definita « contenutistica ».*

Io posso dire che sia Doesburg che Malevic sono pittori astratti, pur essendo il primo neo-plasticista e il secondo suprematista. Io posso dire che sia Mondrian che Kandinski sono pittori astratti, pur essendo il primo geometrico, razionalista e « apollineo », e il secondo organico,

intuizionista e « dionisiaco ». Dirò — quindi — che appartengono alla medesima tendenza pittorica astratta e formalista. Similmente posso dire che sia Hindemith che i dodecafonici, pur con tutte le differenziazioni tecniche e stilistiche che tra essi intercorrono, e le diverse esperienze, e il diverso cammino di evoluzione, appartengono ad una medesima tendenza musicale, astratta e formalista.

Il carattere astratto è comune sia a Hindemith che ai dodecafonici. Nel primo libro di musica che mi capita sottomano, trovo scritto a proposito di Schönberg: « astratto suono », « arte d'astratto impressionismo », « astrattezza d'azione e di sonorità », « puro simbolismo astratto »; e a proposito di Hindemith: « espressività astratta », « Hindemith non cerca nulla di spirituale che si celi dietro ai suoni: il suo scopo è piuttosto il gioco dei suoni puramente motorio » (quindi astratto), « puro gioco sonoro » (parimenti astratto), e via dicendo.

Credo che con queste definizioni e osservazioni, il Pestalozza sia d'accordo: e allora non vedo perché mai egli voglia rimproverarmi di aver tratto dal suo scritto una definizione generale, *valida sia per Hindemith che per i musicisti che usano della tecnica dei 12 suoni.*

Non era affatto mia intenzione fargli dire che Hindemith è un dodecafonico, né sostenerlo io stesso.

Ma mi pare evidente che, pur con le loro grandi differenziazioni, sia Hindemith che, poniamo, Schönberg, si muovono nell'ambito della stessa tendenza: quella tendenza astratta e formalista che io criticavo e critico, e che invece il Pestalozza sostiene e difende.

Se poi Hindemith abbia scritto musica dodecafonica, io ignoro e, a rigor di termini, non m'interessa; se Hindemith si sia o meno avvicinato ai dodecafonici, come per esempio fece Bartok, credo sia questione che in questa sede non c'interessa affatto.

Ci può piuttosto interessare il fatto che in Musica di accompagnamento per una scena cinematografica, *Schönberg stesso « malgrado la astratta cornice dodecafonica, descrive in modo impressionistico gli avvenimenti del quadro ».* Descrive, *cioè esattamente il contrario di quanto il Pestalozza vorrebbe.*

E non faremo al redattore del « Diapason » il torto di chiedergli che cosa mai succederebbe se i letterati cominciassero a volere un dialogo cinematografico indipendente dal contenuto, dal « fatto » del film, e posto « in una sfera a sé »; se gli operatori cominciassero ad esigere una fotografia indipendente dal contenuto, dal « fatto » del film, e posta in una « sfera a sé »; e via di questo passo.

Mi pare che all'elaborazione di una estetica musicale cinematografica d'avanguardia possano essere assai utili le seguenti dichiarazioni: « La musica, arte sociale per eccellenza, ha molto da guadagnare da un mutamento di « destinazione » che la libererà da un gran numero di scorie, di false raffinatezze e di escrescenze malaticcie... La scissione tra artista e popolo, avvenuta in un momento in cui i sentimenti universali tendevano ad esaurirsi, ha fatto sí che l'arte abbia dovuto vivere esprimendo sentimenti fittizi o eccezionali sempre più

complicati, complicati fino a divenire incomprensibili a tutti, salvo la cerchia di pretese élites alla quale si rivolgeva. Invece di essere una gioia offerta a tutti, l'arte d'oggi tende a diventare un lusso privato. Bisogna lottare in tutti i modi possìbili contro questa deplorevole tendenza, e cercar di condividere magnifici sogni con le più larghe masse ».

Queste frasi non sono, come forse il Pestalozza potrebbe credere a prima vista, di Louis Durey, di Roger Désormière, o di Sidney Finkelstein. Le ha scritte Paul Dukas, nel 1898.

Glauco Viazzi

AVVERTENZA: Per ragioni di spazio pubblichiamo in questo numero le fotografie di alcun film, presentati alla Mostra di Venezia, riferentesi all'articolo di G. C. Castello, apparso nel fascicolo scorso. La consueta rubrica di G. Aristarco - I libri - , sempre per ragioni di spazio, verrà pubblicata nel prossimo numero.

I film

Non c'è pace tra gli ulivi

Origine: Italia - *produzione*: Lux-Film, 1950 - *produttore*: Domenico Forges Davanzati - *regia*: Giuseppe De Santis - *collaborazione alla regia*: Basilio Franchina e Gianni Puccini - *soggetto*: Gianni Puccini e Giuseppe De Santis - *sceneggiatura*: Libero De Libero, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani e Gianni Puccini - *fotografia*: Piero Portalupi - *musica*: Goffredo Petrassi - *scenografia*: Carlo Egidi - *Costumi*: Anna Gobbi - *attori*: Raf Vallone (Francesco Dominici), Lucia Bosè (Laura), Folco Lulli (Agostino Bonfiglio), Maria Grazia Francia (Maria Grazia), Dante Maggio (Salvatore Capuano), Michele Riccardini (il maresciallo), Vincenzo Talarico (l'avvocato).

Non c'è pace tra gli ulivi conferma l'ostinata fedeltà di De Santis ai propri temi. Non so di quanti altri registi si possa dire altrettanto. Ma, constatato questo fatto, si apre dinanzi a noi tutta una serie di problemi che tendono a complicare, piuttosto che a semplificare e chiarire, l'indagine. Starei per dire che la fedeltà ai propri temi, rappresenta in De Santis piú uno svantaggio che un vantaggio, o almeno suscita automaticamente la presenza di alcuni fattori negativi che non possono essere superati senza gravissime difficoltà. Per contro, i vantaggi che il regista ne ricava appaiono, o sono finora apparsi, di ordine secondario. Tutti i suoi film (compreso *Non c'è pace tra gli ulivi*) stanno a dimostrare che le difficoltà, lungi dall'essere superate, sono state appena intraviste.

Non mi sembra di dover mutare, oggi, quanto dissi a proposito del sentimento basilare che sorregge la concezione artistico-ideologica del regista, e cioè la naturale solidarietà fra gli uomini che vivono o aspirerebbero a vivere del proprio lavoro. Solidarietà — aggiunsi — istintiva e « necessaria », che può anche essere negata con un atto di volontà ma che è piú forte della piú forte delle volontà individuali. *Non c'è pace tra gli ulivi,* tutto questo lo afferma esplicitamente attraverso la viva voce del regista, che conclude il film additando nell'azione dei pastori ciociari l'esempio di come gli uomini, unendosi, possano vincere la ingiustizia. E questa conclusione dovrebbe intanto farci meditare, giacché è sintomatico che De Santis abbia sentito il bisogno di ribadire verbalmente la tesi che dalla struttura stessa del film dovrebbe emergere. Dovrebbe, ma di fatto emerge? Senza ancora rispondere a questa domanda, si possono comunque formulare due ipotesi: se l'espressione cinematografica fosse stata effettivamente raggiunta nel senso detto, le parole del regista riuscirebbero inutili e pleonastiche; se non lo fosse, o lo fosse soltanto parzialmente, la conclusione verbale apparirebbe forzata e fuori luogo e danneggerebbe di riflesso — per quel poco che può valere nell'illuminarne involontariamente il difetto centrale — tutto il film.

Ora, notiamo subito, che il tema di *Non c'è pace tra gli ulivi,* costituisce senza possibilità di dubbio un approfondimento sia rispetto a quello di *Caccia tragica* (che dei tre film è da tale punto di vista il piú elementare) che a quello di *Riso amaro.* De Santis ha qui sviluppato, al centro fra le due forze motrici della propria opera cinematografica (personaggi « sociali » e

personaggi « antisociali »), quella terza e piú complessa forza che nel film sulla risaia aveva giustificato l'apparizione del personaggio di Marco, estraneo a quel sentimento di solidarietà di cui si diceva piú sopra. Lo ha sviluppato nel senso della concretezza, cioè nell'unico senso giusto, e applicabile alla creazione di un personaggio e di un substrato tematico. Il Marco di *Riso amaro* qui non si identifica tanto nel personaggio di Lucia quanto nel coro, nei pastori che, dapprima indifferenti e abulici, prendono a poco a poco coscienza della giustizia della causa per cui Francesco Dominici si batte, e passano risolutamente dalla sua parte. Marco era un personaggio di derivazione scopertamente intellettuale, malato di noia, invaso da una « nausea » metafisica che aveva qualche punto di contatto con certo esistenzialismo del dopoguerra. I pastori agiscono per ragioni opposte: hanno dapprima paura di inimicarsi quello che è praticamente divenuto il loro padrone (il Bonfiglio che s'è a poco a poco, attraverso il furto e la frode, impossessato dei pascoli e della regione) e credono perciò di difendere i propri interessi rendendosi suoi complici; ma in un secondo tempo comprendono che l'unico modo di difenderli, i propri interessi, è di opporsi al sopruso e all'ingiustizia, e di allearsi con colui che è la prima (ma non l'unica) vittima delle angherie dello sfruttatore. Una volta afferrato il nodo reale del problema che li travaglia, essi non solo fanno propria la causa di Francesco ma giungono a identificarsi con lui, a chiedere di agire come lui agirebbe. E qui — sfumatura sottilissima ma fondamentale — si sovrappone al tema originario della solidarietà l'impulso primordiale della vendetta, sostanzialmente avulso dalle ragioni sociali che dovrebbero muovere la macchina del film.

Si osservi la progressione dei passaggi nell'opera del regista (e nel quadro di quel terzo elemento « asociale » compreso tra le forze « sociali » e « antisociali »): intellettualismo del personaggio isolato e privo di consistenza umana, « praticità » dei moventi che guidano l'azione dei pastori, presa di coscienza, solidarietà pratica con appena qualche venatura di commozione umana presto soffocata (si ricordino i commenti compiaciuti dei pastori all'annuncio dell'evasione), partecipazione alla vendetta di Francesco ed esplosione del furore popolare contro Bonfiglio. Ma se i pastori (e lo stesso Francesco) ancora sono — parzialmente — uomini ed agiscono pur sempre sotto la spinta di sentimenti umani, Bonfiglio non è altro che il perfetto schema del degenerato ributtante, cinico e pavido, la traduzione in termini fisici delle forze « antisociali ».

Probabilmente conscio di questa errata caratterizzazione che minava uno dei pilastri dell'edificio che veniva costruendo, De Santis cercò di inserire il piú possibile il personaggio nella realtà, e per giustificare tanta ferocia fece del Bonfiglio un ex-collaborazionista. Senonché, ciò facendo, non diede affatto maggior concretezza al personaggio, ma obbedí involontariamente, e sino alle conseguenze estreme, allo schema da cui già prima era stato guidato. Allo schema che aveva preteso come necessaria la violenza usata dal Bonfiglio sulla sorella di Francesco, e che dà a quest'ultimo il motivo per tentare (riuscendovi) l'evasione dal carcere.

Il corso del film s'era dunque già spostato verso un'altra direzione. Le ragioni sociali su cui tanto insiste la « voce recitante » (del regista) e che si trovano disseminate qua e là nei dialoghi cedono dinanzi all'insensibile prevalere di tutto un altro complesso di motivi, e non sono piú in grado di spiegare l'azione delle forze che per intenderci — ma con inesattezza — diciamo « positive ». Il personaggio antisociale » muore, è vero, non per mano di Francesco ma piuttosto perché vittima della propria vigliaccheria, ma ciò non significa che egli acquisti maggior coerenza, o che cancelli di colpo le ragioni che avevano armato la mano di Francesco. Al piú, si tratterà di una concessione (fatta per motivi estranei al film, e non certo di buon grado) alle regole codificate della giustizia. A questo punto si può, riprendendo quanto è stato detto piú avanti, precisare che se il tema di *Non c'è pace tra gli ulivi* costituisce un approfondimento dei temi dei film precedenti,

l'operazione si è arrestata a mezzo ed è stata sopraffatta da un impercettibile errore di valutazione, ingranditosi a poco a poco e divenuto alla fine ineliminabile.

La violenza esteriore dei fatti, l'esasperata recitazione degli attori, quel senso di falso che trabocca dal film e, infine, quell'impressione di staticità che deriva da una tensione sempre spinta al massimo non sono né elementi fine a se stessi né mezzi formali privi di basi. Se v'è un appunto che a De Santis non si può muovere è proprio questo: che le sue ricerche formali siano staccate dalle radici tematiche del film. Qualche volta ciò accade, d'accordo, e per convincersene basterà richiamare alla memoria alcune sequenze di *Riso amaro*. Ma quasi sempre accade il contrario. Nel caso di *Non c'è pace tra gli ulivi*, sarà bene non farci distrarre da certi fattori espressivi che il regista sembra prediligere (il « panfocus », adoperato per la prima volta in Italia, è uno di questi). Che il « panfocus » per soffermarci un attimo sull'esempio addotto — incida notevolmente sulla composizione del film e ponga a De Santis nuovi problemi di montaggio (non tutti, ovviamente, risolti), non è fatto che possa essere valutato in sé, come in altri casi sarebbe legittimo tentare. Il « panfocus » di *Non c'è pace tra gli ulivi* ha pressappoco la stessa importanza che avevano in *Riso amaro* (e anche qui hanno) i movimenti di panoramica e di gru: solo per astrazione potremmo considerarli isolati, e se pure ciò facessimo non condurremmo affatto uno studio sui mezzi espressivi del regista ma toglieremmo anzi qualsiasi significato alle parole « mezzi espressivi » a lui riferite.

Che diremo, ora, della corrispondenza fra azione e ambiente, fra personaggi e ambiente? La situazione è diversa da quella di *Riso amaro*. Là si scoprí che non esisteva, fra gli elementi posti a confronto, un rapporto di assoluta necessità per quanto poi De Santis si guardasse dal pericolo del decorativismo e ricorresse piuttosto alle risorse documentarie che nell'ambiente si potevano facilmente rintracciare. In *Non c'è pace tra gli ulivi* non diremmo che personaggi e azione non corrispondono all'ambiente e viceversa. Francesco, Laura, Bonfiglio, i pastori e le loro passioni non potrebbero vivere che qui, fra queste montagne. In un certo senso, De Santis ha compiuto un passo innanzi nei confronti delle risaie del film precedente, ed ha senza dubbio impostato assai meglio i « raccordi » fra l'azione e il luogo in cui essa si svolge. Ma se ci fermassimo a un genere di constatazione che per *Riso amaro* poteva esere accettabile, non risolveremmo il problema per *Non c'è pace tra gli ulivi*. In realtà, l'ambiente soffre degli stessi difetti che inquinano l'azione: i suoi elementi (pur non essendo caduti nel pittoresco) non possono svolgere compiutamente la propria funzione e risentono del poco plausibile approfondimento dei personaggi nei loro confronti. L'ambiente non è al di fuori dell'azione, ma per esser stato questa volta riferito a personaggi guidati da impulsi diversi e contraddittori, non ha potuto esser visto nella sua *totalità*, nel complesso dei fattori che ne determinano il carattere.

Da quanto è stato detto sin qui (e in particolare dal cenno sull'ambiente) possiamo trarre qualche considerazione sul « realismo » di De Santis. Con *Riso amaro* furono bruciati gli ultimi residui della pseudopoetica neorealistica, a tal punto che il regista parve addirittura rinnegare la fedeltà al documento umano e sociale (le mondine e la vita in risaia) per indulgere a una deteriore effettistica non dissimile dalla letteratura popolaresca a forti tinte. Della realtà fu negato il graduale processo di sviluppo: i sentimenti erano passioni esasperate, ogni contatto fra i personaggi si risolveva in uno scontro, i gesti risultavano ingigantiti senza che lo spetatore ne comprendesse la ragione. *Non c'è pace tra gli ulivi* rappresenta, se cosí si può dire, la necessaria conseguenza di quella posizione: il realismo non solo tarda a consistere ma appare quanto mai impreciso e sfocato nei confronti della particolare realtà che dovrebbe sostenerlo. Con De Santis, ci troviamo ancora in uno stadio « prerealistico »: per questo e per il precedente tentativo si tratta di realismo mancato. I problemi del realismo ancora non son stati risolti dal-

l'interno, ma accostati e « presi di forza » dal di fuori: ne nascono soluzioni sconcertanti e imprevedibili, su cui spesso si è portati a equivocare.

Se volessimo, però, la prova sicura del « prerealismo » di De Santis potremmo far capo, meglio che a ogni altro elemento, alla recitazione. Gli attori tolgono ogni dubbio. Ad essi può essere applicata la formula dello « scalmanarsi e sforzarsi di immaginare » che Eisenstein indica — nel primo dei tre saggi del « Film Sense » — come dannosa quando si vogliano ottenere « movimenti, azioni e gesti veri ed emotivamente esatti ». In quel saggio Eisenstein, dopo aver premesso che « le tecniche dell'attore e del regista sono, a questo riguardo, indifferenziabili, perché in tal procedimento il regista è anche, in un certo senso, attore », affermava: « Credo che sia quasi impossibile, oggi, trovare un attore di qualsiasi scuola che non cominci a cercare di *rendere le sensazioni* di un uomo in procinto di suicidarsi (si prospettava, come esempio, il caso d'un uomo cui non fosse rimasta altra via d'uscita che quella di togliersi la vita). Noi, invece di scalmanarci e sforzarci a immaginare come si comporterebbe un uomo in circostanze simili affronteremmo il compito da un altro lato. Faremmo in modo che uno stato emotivo appropriato e un'appropriata disposizione d'animo s'impadronissero di noi. Solo cosí sarebbe possibile la scoperta di quegli elementi capaci di condurre l'attore a una recitazione appropriata, cioè adeguata a uno stato emotivo o a un sentimento intimamente sofferto ».

Astraendo da qualsiasi commento (qui fuori luogo) sulla natura del metodo che reca il marchio della lezione di Stanislawsky, non è inopportuno rilevare che gli attori di De Santis non posseggono alcun mezzo (né questo né altri) per giungere a una recitazione appropriata, perché sono costretti a restare su un piano di dilettantismo che vieta loro di attingere la « realtà ». *Rendere le sensazioni* di un personaggio equivale a tradire il personaggio. Ma qui il tradimento è reciproco, giacché è lo stesso personaggio che tradisce l'attore. Le smorfie e le contorsioni di Lucia Bosé, e la faccia perennemente stravolta di Raf Vallone rientrano nella logica del film.

Three Godfathers

(*In nome di Dio*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: Argosy Pictures, 1948 - *produttore*: Merian C. Cooper - *regía*: John Ford - *soggetto*: Peter B. Kyne - *sceneggiatura*: Laurence Stallings e Frank S. Nugent - *fotografia*: Winto Hoch - *attori*: John Wayne (Bob Sangsters), Pedro Armendariz (Pete), Harry Carey jr. (il « kid »), Ward Bond (« Buck » Perley Sweet), Ben Johnson (Memor), Mae Marsh (Mrs. Perley Sweet), Jane Darwell (Miss Florie), Mildred Natwick (la madre), Charles Halton (Mr. Latham), Guy Kibbee (il giudice), Doroty Ford (Ruby Latham).

Immediatamente successivo a *Fort Apache, Three Godfathers* si inserisce tra i film girati da Ford sotto l'egida della « Argosy Pictures », casa di produzione indipendente fondata da Merian C. Cooper e dallo stesso regista nel 1947 (in occasione di *The Fugitive*). Il soggetto di quest'opera ha dato origine ad una disputa filologica, da cui si possono trarre le seguenti conclusioni: la materia elaborata da Peter B. Kyne fu portata sullo schermo altre due volte (in *Hell's Heroes* — 1930 — regía di William Wyler e in *Three Godfathers* — 1936 — regía di Richard Boleslawsky); esiste inoltre un terzo film — del 1926 — intitolato *Three Bad Men*, regía dello stesso Ford, e sul soggetto del quale le opinioni sono contrastanti (alcuni sostengono che l'autore ne fu Herman Wittaker, altri il medesimo Peter Kyne). Comunque, non essendo possibile avere sottomano la copia di *Three Bad Men*, una discussione di questo genere alla fine diverrebbe oziosa: i confronti qualora si trattasse effettivamente di un confronto, vanno fatti solo in base alle opere, com'è ovvio.

L'altra prerogativa di questo film è che costituisce la seconda opera in cui Ford affronta il colore (la prima essendo quel *Drums Along the Mohawk*, del 1939, che giunse in Italia nell'edi-

zione in bianco e nero, con il titolo *La più grande avventura*). E a questa prerogativa è doveroso annettere assai maggiore importanza che alla precedente. Trattato con serietà e impegno sconosciuti (o quasi) ad altri « western », e soprattutto tenuto costantemente lontano dalle aberrazioni di un *Duel in the Sun*, il colore di *Three Godfathers* lascia intuire possibilità nuove. In qualche brano si avverte lo sforzo di superare il tono della riproduzione naturalistica per tentare un impiego del colore in senso psicologico o, più spesso, nel senso della definizione ambientale. Ford non ha certamente ancora operato una netta distinzione fra queste due possibilità del film cromatico (e non è difficile osservare come in *Three Godfathers* quasi sempre esse si sovrappongano: nella sequenza, per esempio, della sepoltura della donna o in quella della morte del « kid »), ma ha quanto meno intravisto che una distinzione è possibile e necessaria.

La desolazione di certi paesaggi desertici della « Death Valley » continua a esercitare su Ford un'influenza forse eccessiva, ma gli permette talvolta di ottenere effetti non disprezzabili. *Three Godfathers*, comunque, dimostra come sia attuabile una trasposizione su scala più vasta della già ricca tavolozza del bianco e nero che il regista seppe padroneggiare nei film precedenti. Dirò di più: da un certo punto di vista, la evasione dalle formule chiaroscurali del bianco e nero potrebbe anche essere augurabile, perché forse sarebbe in grado di *agevolare* quel processo di rinnovamento in cui Ford è da qualche tempo impegnato. Un appiglio formale non è certo l'ultimo di cui un regista possa servirsi per tentare una trasformazione sostanziale, e complessiva. Questa, intendiamoci, non è che una supposizione: la si accetti per quel che conta.

Non è d'altro lato, una coincidenza fortuita che la materia trattata da Ford in questo film sia scarsamente inquadrabile nelle consuetudini più radicate nell'animo del regista. Nato sotto il segno di un misticismo troppo confuso per essere individuato con una esatta definizione, *Three Godfathers* evoca semmai un solo precedente, quello di *The Fugitive* (*La croce di fuoco*). Per il resto (e naturalmente escludendo tutti i fattori superficiali, le maniere narrative e il ricorrere di certi « tipi » legati alla tradizione del « western »), quasi non esistono fonti sicure. I tre banditi che adottano il figlio della donna morta nel deserto, diventano i protagonisti di una strana « redenzione »: strana perché il film poco, e male, ci illumina al riguardo e perché condotta attraverso azioni piuttosto spettacolari che convincenti; strana, soprattutto, perché così ingenua e meccanica da rasentare involontariamente l'assurdo. Si giunge al punto — per fare l'esempio che meglio spiegherà quanto si vuol dire — che i tre leggono la Bibbia, da cui traggono conforto nella estenuante marcia come se si trattasse di una guida turistica. Ogni volta che sono incerti sul cammino da prendere, « consultano » (è la parola) il sacro testo per avere una indicazione, e puntualmente ve la trovano. Ora, è chiaro che non è possibile avvilire a tal grado una materia come questa. E se di miracoli qui Ford voleva parlare, non doveva certo scegliere questa via, né insistervi con un accanimento (il quale oltre tutto dimostra, se fosse necessario dimostrarlo, che certi temi vanno affrontati con animo ben altrimenti commosso).

L'errore è evidente, e non occorrerà insistere per sottolinearne la portata e seguirne gli sviluppi durante il corso del film (sino alla inqualificabile sequenza in cui le ombre dei compagni morti lungo la strada appaiono per incitare il superstite allo sforzo supremo). Né occorrerà spendere altre parole per notare quanto male s'incastrino, l'una nell'altra, le azioni parallele dei fuggiaschi e degli inseguitori, e come nulla risolva la sbrigativa soluzione del perdono. *Three Godfathers* è, nella carriera di Ford, una tappa negativa: nessuno potrebbe dubitarne. Il suo interesse risiede unicamente in quei vaghissimi accenni a possibilità nuove, che ho cercato di indicare. Per questi però, non andava (e non va) trascurato.

Fernaldo Di Giammatteo

Rassegna della stampa

« Pudovkin e il sonoro », di Pol Gaillard

Sono stati proiettati a Parigi, in visione d'eccezione, *La madre, La fine di San Pietroburgo,* e *Tempeste sull'Asia,* di Pudovkin: i due primi nell'edizione originale, muta, e il terzo nell'edizione sonora e parlata, curata a Mosca l'anno scorso.

Qualcuno ha gridato al sacrilegio, per tale sonorizzazione di *Tempeste sull'Asia.* La sovrapposizione di un concerto di suoni alla composizione visiva — si è detto — svisa, sconvolge assolutamente l'impressione prodotta dal film che è una sinfonia di immagini composta per emozionare con il solo gioco delle immagini stesse. Pudovkin è tra gli artisti del cinema colui che piú si è preoccupato di definire il ritmo delle immagini visive in rapporti matematici dati, in rapporti quindi immutabili. Egli ha dato un'importanza estrema agli effetti anche minimi di montaggio, ed ha sostenuto nel celebre manifesto la « non-coincidenza assoluta del suono e dell'immagine ». Pudovkin ha quindi tradito sé stesso — si è concluso, da taluni.

Ora, anche prescindendo dal fatto che Pudovkin sosteneva nel manifesto la non coincidenza assoluta del suono e dell'immagine solo « per i primi lavori sperimentali realizzati con il film fonetico », quelle argomentazioni appaiono equivoche, e viziate di formalismo, alla luce dei fatti, dei fatti essenziali del cinema e di quello di Pudovkin stesso, in particolare. *La madre* e *La fine di San Pietroburgo* chiedono la parola e il sonoro: lo rilevava anche Sadoul in « Histoire d'un art: le cinéma »: tali film chiedono la voce e il suono, e soffrono di tale mancanza. Quale che sia il loro valore, che resta immutato, essi appaiono sotto questo aspetto incompleti. *Tempeste sull'Asia,* al contrario, non ci lascia, nella nuova edizione, alcun rimpianto: e la sua perfezione sinfonica non ha risentito della sonorizzazione: quest'ultima, precisamente, ci impressiona doppiamente e ci è ancor piú percepibile: il film parla al nostro orecchio come ai nostri occhi, e la sua potenza è quindi raddoppiata.

La verità è che la perfezione di *Tempeste sull'Asia* non è fondata essenzialmente sul ritmo e sulla scienza del montaggio, delle immagini visive, bensí è nata, innanzitutto, dalla espressione del vero, dalla giustizia assoluta della visione, dalla profondità dell'analisi psicologica e sociale. Pudovkin, come tutti i maestri del cinema, ha fondato il suo culto della forma d'espressione sul culto della realtà, e della realtà umana soprattutto: « Ho tentato prima di tutto, ed energicamente — egli scriveva — di allontanarmi dalle vie segnate da Kuleshov e Eisenstein. Non ho visto la possibilità di continuare ad usare certe forme d'espressione secche e inerti che essi talvolta hanno usato: al contrario, *solo l'uomo mi ha interessato,* nella misura, però, in cui egli faccia parte d'una società e consenta di spiegare con le sue azioni un momento storico ».

Non c'è da meravigliarsi di fronte al problema se i primi grandi film di Pudovkin chiedono o no la parola. Appunto perché nel cinema muto classico essi sono i piú profondi psicologicamente.

Su tale eccezionale, superiore profondità psicologica non v'è dubbio. Sia ne *La madre,* che in *Tempeste sull'Asia* e ne *La fine di S. Pietroburgo,* il fatto centrale che ci viene mostrato è la pre-

sa di coscienza delle realtà della lotta di classe e della solidarietà sociale da parte di un essere primitivo: una donna ignorante, un cacciatore mongolo, un contadino. Pudovkin ci ha fatto seguire, vivere tale dramma interiore, mediante immagini visive soltanto: e questo è un suo meraviglioso tratto di genio. Egli è forse colui che meglio ha fatto parlare sullo schermo gli occhi, le mani, il volto, la figura, dell'uomo vivo. Nessuno meglio di lui indubbiamente, ha saputo scegliere e dirigere con tale perfezione i propri attori, professionisti o no, fare acquistare tale importanza alla loro figura, dar loro il valore di tipi sociali senza mai privarli della loro personalità particolare — basterebbe *La fine di San Pietroburgo,* che è un prodigioso scrigno di preziosi documenti umani. Ma sarebbe paradossale volere continuare a privare Pudovkin della parola perché egli un tempo è riuscito nel *tour de force* di farne necessariamente senza con dei soggetti in cui essa era indispensabile.

La parola, il sonoro, non sono elementi estranei, non sono note nuove soprapposte a una musica, in questo caso. « Nel film muto — ha detto Pudovkin in un'intervista a « Litérature Internationale » nel dicembre 1944 — la parola è rimpiazzata di tanto in tanto da una didascalia tra le immagini, parole senza calore, senza intonazione, evidentemente. E' il processo della nascita della parola, quello che si nota nel cinema muto: un processo psicologico, preludio necessario a quel parto che è stata la parola nel film e cui gli attori del muto hanno sempre teso. La mimica, il gestire degli attori era chiamato a sostituire, per l'espressione dei sentimenti umani, l'intonazione della voce che è consentita sulla scena teatrale. Quanto poi al cinema sonoro — prosegue Pudovkin — esso è ricco di quello che può far percepire immediatamente e visivamente e non di quello che esso deve far spiegare materialmente allo spettatore con la parola. Sarebbe assurdo che il cinema rinunciasse a tale carattere peculiare ». Sarebbe altrettanto assurdo, però, rinunciare alla voce umana, accanto all'immagine visiva: Pudovkin non dice che vi si debba rinunciare. La parola nasce dall'immagine, e la completa, ne completa la visione e l'espressione realistica, rendendo quindi l'immagine piú giusta, piú bella, piú potente, fino alla piena soddisfazione.

Bastano *L'Ammiraglio Nachimov,* posteriore e sonoro, e l'edizione sonora di *Tempeste sull'Asia* — che, tra l'altro, è un'edizione perfetta, da non avvicinare affatto a certe mediocri sonorizzazioni di film chapliniani, ad esempio — bastano questi due film di Pudovkin per dimostrare il valore di tale concezione cinematografica. Basta anche citare qualche passaggio, indimenticabile, di *Tempeste sull'Asia*: la forza che assume, nella sequenza della fucilazione del mongolo, l'alternarsi dei silenzi e delle parole del soldato inglese, e quale senso tragico hanno al nostro e al suo orecchio i colpi di fucile mentre vediamo il corpo rotolare, e la disperazione folle dell'assassino, del fucilatore, cosciente di ciò che ha fatto. E poi la semplicità fraterna di quelle risate schiette dei partigiani, quando vedono che uno dei combattenti è una donna, e le ultime parole del capo, le grida del mercato delle pellicce, la melopea dei preti, l'intonazione cinica degli inglesi. E la musica di Kriukov, che è superba e accompagna trionfalmente la marcia della rivoluzione asiatica.

(da « *Parallèle* 50 », Parigi, ottobre).

(*a cura di P. Jacchia*).

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

INDICE GENERALE DEL VOLUME XVII

(Annata 1950)

(Il numero romano indica il fascicolo, quello arabo la pagina. I nomi ed i titoli in carattere più piccolo appartengono alle rubriche).

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XI - NUMERO 12 - DICEMBRE 1950

Indice per materie

Generalità e varie

Estetica

Critica e storia

Cinema e musica

Documentario

Filmologia

Cinema didattico

Libri e bibliografie

I film

Quaderni speciali

Tavole fuori testo

Rubriche

Indice per autori